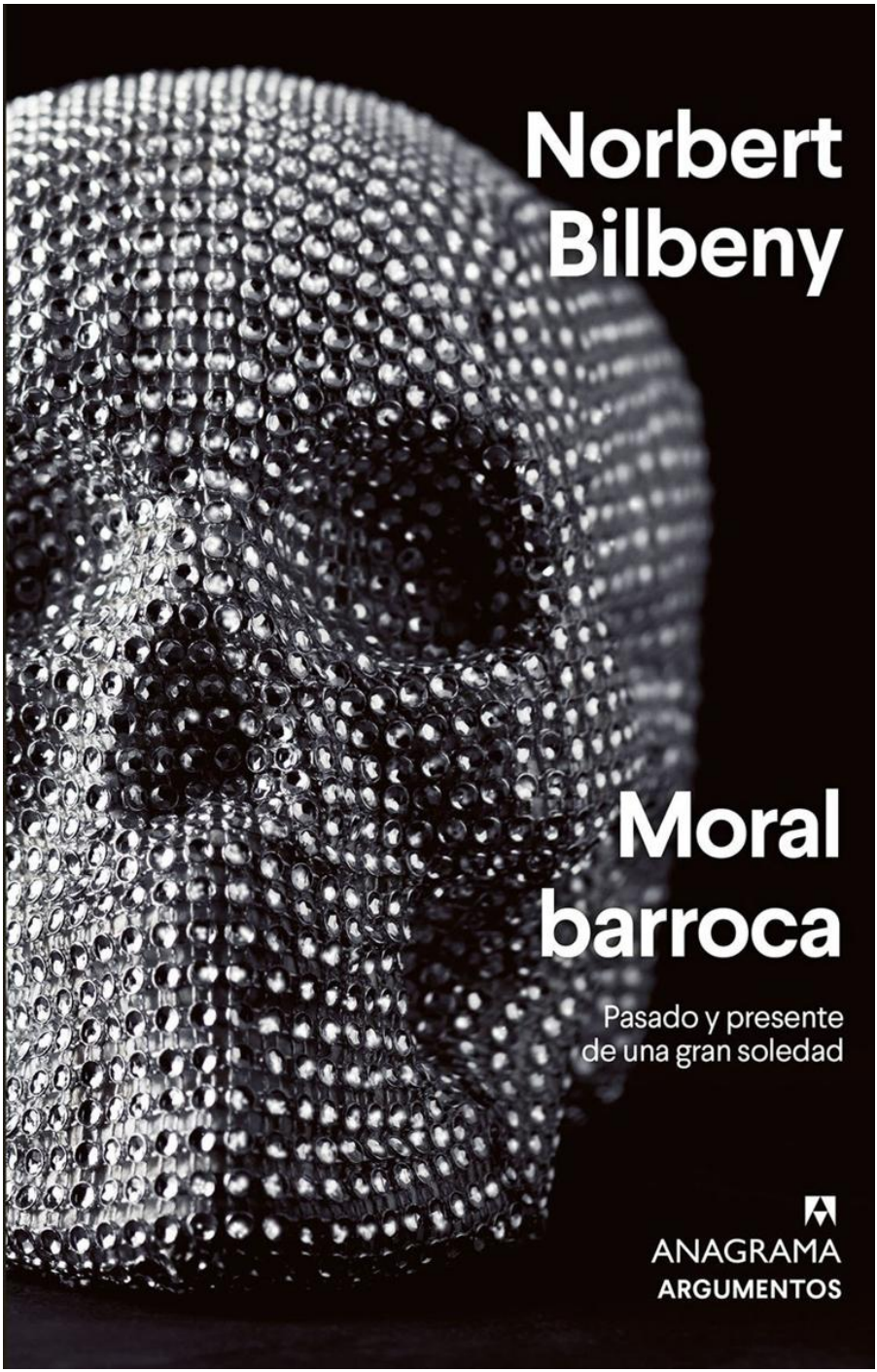
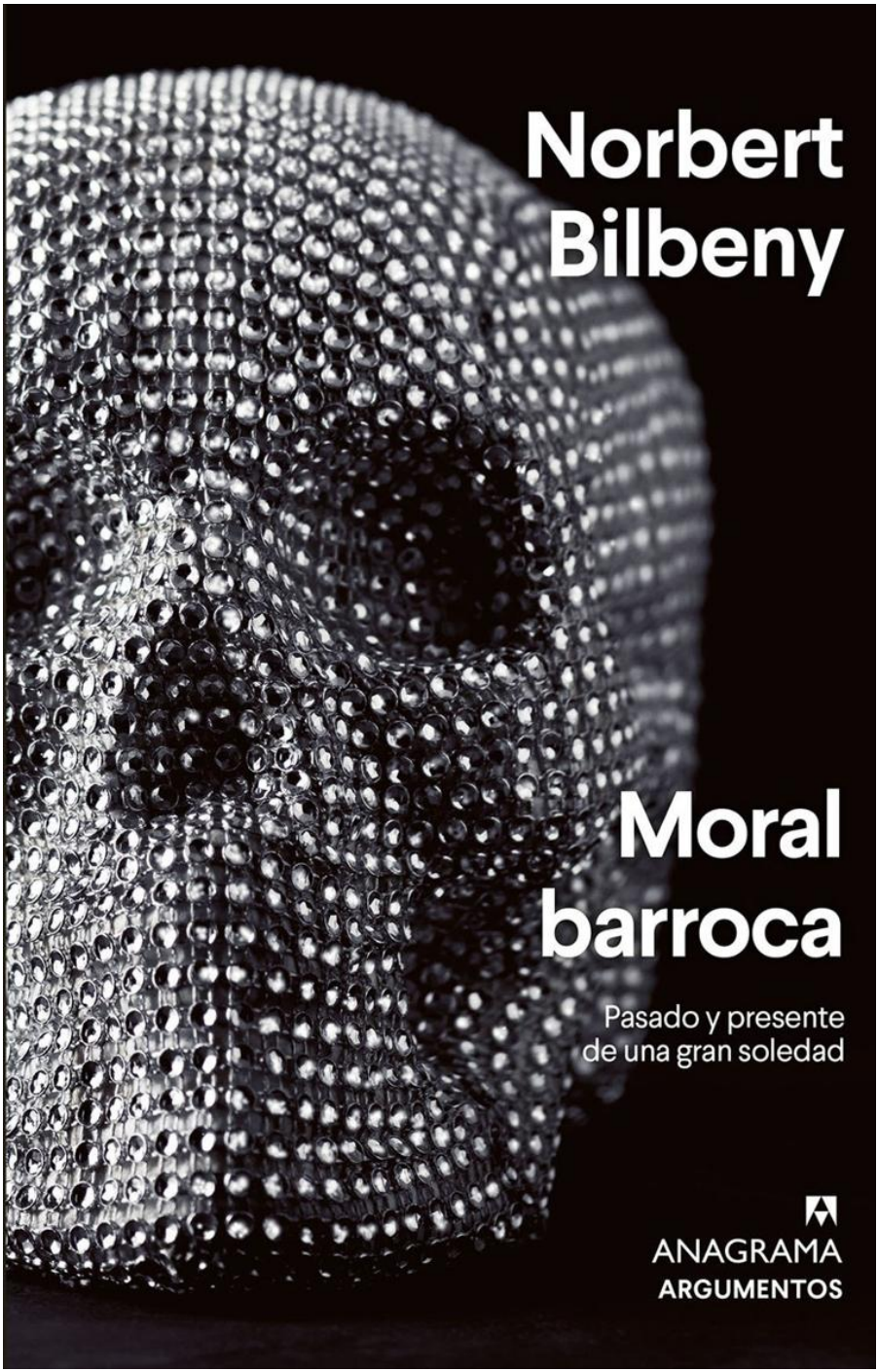
Moral barroca


Norbert
Bilbeny
Moral
barroca
Pasado y presente
de una gran soledad
ANAGRAMA
ARGUMENTOS



Índice

Portada

I. Un presente barroco

II. Moral del barroco

1. Hispania barroca

2. El mundo como teatro

3. La moral cortesana

4. Quevedo o el sueño de la vida

5. Calderón: el gran teatro del mundo

6. Gracián en la cueva de la nada

7. Decidir en la incertidumbre

8. Una moral de extremos

9. El propósito barroco

III. Nueva edad barroca

1. Intereses

2. Individualismo

3. Soledad

4. Presentismo

5. Ansiedad

6. Ensoñación

7. Ilusionismo

8. Miedo

9. La nada

10. Imágenes

Bibliografía

Créditos

I. Un presente barroco

Tiempo, hoy, de precariedad e incertidumbre; pero sin un pasado que añorar ni un futuro que desear. Tiempo de fragmentación social, pero sin confianza en el otro ni estima de uno mismo. Tiempo, también, de ortodoxias y ensimismamiento. Y otra vez soledad: hiperconectados pero solitarios. Viviendo en un mundo irreal del que cuesta salir, porque el real es áspero y conflictivo.

Acostumbrados a un mundo ficticio y solitario, la relación con los demás se hace dura de mantener o remontar y por cualquier cosa nos sentimos ofendidos o víctimas. Nuestra razón es el agravio. Este es un nuevo tiempo barroco. Vuelta al Barroco.

Con el Barroco el mundo se volvió también un escenario y la escena se pobló de individuos solitarios. El miedo a la realidad y la pérdida de la ilusión por cambiarla les hizo a estos refugiarse en la vida como teatro y buscar el consuelo en lo único a que aferrarse: la exhibición de su propia imagen en el sueño colectivo de un teatro imaginario. Por eso vivimos hoy otra vida barroca: pesimismo, ensoñación, postureo. Sentirse triunfador o víctima y hacer desfilar los gozos y las desdichas ante el mayor número de gente. Otro siglo de solitarios en busca de efectismo. Una nueva sociedad narcisista.

Quien se interese por los temas de la moral y la sociedad puede que tenga también curiosidad por la sociedad y la moral barrocas. Esto es, las del siglo del Barroco, el XVII, y las de cualquier otro tiempo o modo de ser «barrocos».

Algunos consideran el Romanticismo como un nuevo Barroco. Porque hay tipos y formas de la cultura que revelan que «lo barroco» se extiende más allá de su propio siglo y lugar de aparición. Más allá, por ejemplo, de España y su llamado

«Siglo de Oro» –o «Edad conflictiva», según Américo Castro–, en que lo barroco tanto se prodigó.

Así, aunque el siglo XVII haya sido para la cultura francesa, por poner un ejemplo, el de su «Edad clásica», aquel mismo tiempo fue para ella un período igualmente barroco. Y lo mismo en otros países europeos –Holanda e Inglaterra participando de una misma «Edad de Oro»–, e incluso países hispanoamericanos. En todas partes, el pensamiento, la literatura y las artes que asociamos con el Barroco histórico alcanzaron unas cotas de originalidad y calidad indiscutibles, desde un Shakespeare hasta un Gracián, un Descartes hasta un Calderón, un

Velázquez hasta un Monteverdi o un Haendel.

En los virreinatos hispánicos, de California al Río de la Plata, el Barroco se

prolongará hasta principios del siglo XIX, con un optimismo moral y una exuberancia de vida y color en todas sus manifestaciones que bien merecerían un libro aparte. En aquellos virreinatos el Barroco se convierte en el primer arte internacional que se hace común, a través de la religiosidad popular y del variado mobiliario doméstico. La arquitectura y la poesía hispanoamericanas del mismo tiempo mostraron una producción de gran originalidad y riqueza expresiva. Como estrella que al morir explota con toda su luz, el Barroco se barroquiza en las Indias y alcanza su cénit en esas tierras del maíz y de la plata.

Y ello por una doble razón: por la necesidad de narrar, a través de imágenes, en pueblos que desconocían la lengua y la religión de los ocupantes, y por la enorme inversión monetaria llevada a cabo por la nobleza colonial y la burguesía criolla, bien en arte suntuario, para mostrar su rango social, bien en arte religioso, para salvar sus almas. El hecho es que en el siglo XVII se quedó más plata en América que en España.

«Barroco», «neobarroco», «barroquismo», son términos que exceden ya las fronteras de tiempo y lugar, para indicar una determinada forma de hacer y de pensar en la cultura. «Lo barroco» es al mismo tiempo la opulencia de la vida y el sentimiento de la nada; la razón que observa metódicamente la naturaleza y a la vez la voluntad que se impone a esta; la búsqueda de sones e imágenes impactantes y también el refugio en la interioridad reflexiva. Vemos igualmente cómo el Barroco relanza la idea del vacío (Galileo, Pascal) y a la vez la rechaza (Descartes, Leibniz), o se angustia con ella (Calderón, Gracián). Descartes, el mayor filósofo del siglo XVII, niega ya en su primera obra de filosofía sistemática, El mundo (1633), la existencia del vacío, y ello a pesar de largos años de vida militar, viajes por Europa y sutiles estudios de álgebra y geometría.

Aun con tal experiencia, considera el mundo como «la grande Mécanique». Es decir, un gran ente mecánico pensado por la razón y en el que no cabe el vacío, asumiendo el mismo filósofo la naturaleza de «fábula» que tiene este nuevo mundo racional. En Europa, el siglo del conocimiento no será el de la Ilustración, sino el del pleno Barroco, el siglo XVII, el cual fue a su vez un siglo de razón y sombra, de observación y sueño del mundo. Refleja, lo mismo que el siglo

actual, una ambivalencia del pensamiento, basculando entre la realidad y la ficción.

Parece un cúmulo de contradicciones, pero tales contrastes son una expresión de la «unidad de los contrarios» tan cara al Barroco. Las bodas de la luz y la penumbra, la energía y la quietud, la vigilia y el sueño, y otras uniones de contrarios, integran, según la mente creativa de aquel período, la estructura de la

realidad. El poeta Luis de Góngora dice sentirse satisfecho nada menos que al hacerse «... oscuro a los ignorantes, que esa es la distinción de los hombres doctos». Se cuenta algo parecido del escritor contemporáneo Eugenio d'Ors, un barroco de vida y obra, que después de dictar a su secretaria le preguntaba si el texto había quedado claro, y como ella dijera que sí, el maestro la corregía de inmediato: «Pues oscurézcalo, señorita, oscurézcalo...» Sin claroscuros ni curvas que se entrelacen no hay estilo barroco posible. Es difícil, entonces, y para ciertas sensibilidades, sustraerse al atractivo de una visión de la realidad que refleja la total complejidad de esta, como hace el Barroco con relación a la naturaleza y la cultura, a la vida y el espíritu. En su «Arte nuevo de hacer comedias», Lope de Vega aconsejaba reflejar con ese mismo sombreado la compleja y nada clara realidad:

engañe siempre el gusto y, donde vea

que se deja entender alguna cosa,

dé muy lejos de aquello que promete.

Pocas veces hallaremos en la historia cultural de Occidente un período, como fue el del Barroco, tan dado a reconocer y exaltar la simultaneidad de los elementos más opuestos y contradictorios que conviven en la experiencia humana y que el arte y las letras de aquel tiempo tan fidedignamente nos expresan. El siglo del Barroco es el primero en que se afirma algo que no parece insensato mantener hoy: que al mundo lo mueven las ideas y los prejuicios y que a los individuos les mueve en el fondo la emoción, por contradictorias que parezcan ambas cosas.

Dejado atrás el Renacimiento, el Seiscientos fue el siglo del método racional y a la vez el de la liberación del sentimiento. «El corazón tiene sus razones, que la razón desconoce», escribe un matemático de entonces como Blaise Pascal, el cual agrega que eso «... lo sabemos en mil cosas». Pero, sobre todo, y es lo propio del espíritu barroco, no se separa entre un orden y el otro, razón y emoción, sino que ambos

están entrelazados, como cuando Pascal sostiene: «La razón no se sometería nunca si no juzgase que hay ocasiones en que se ha de someter.» Ella juzga, sí, pero para obedecer a su contrario, el sentimiento. El mismo inmediato desconcierto puede que hoy lo sintamos ante un retablo o un

soneto de la misma época.

El filósofo holandés Baruch Spinoza fue un racionalista y, en cambio, entre su exiguo inventario de libros aparecieron destacados autores del Barroco español, como Antonio Pérez del Hierro, Cervantes, Góngora, Quevedo, Saavedra Fajardo, Pérez de Montalbán y Gracián. Ello se explica no solo por el origen hispánico del filósofo, sino acaso por la atracción de la razón hacia lo emotivo, mucho más que a la inversa. El Barroco recogió el mayor número posible de contrastes entre el polo racional y el polo emocional de la persona.

El siglo XVII peninsular participa, en lo cultural, de las consecuencias, como en el resto de Europa, de la revolución significada por los nuevos descubrimientos geográficos, el avance tecnológico y la difusión de los productos de la imprenta.

Sin embargo, participa mucho menos del progreso de la filosofía y de las ciencias a partir de Descartes y Galileo, respectivamente. En cierto modo, es un mundo aparte, aunque por ello mismo impulsor de las tendencias más emotivas y menos obedientes a la nueva racionalidad, la cual distinguirá, en contraste, al pensamiento y el estudio de la naturaleza en el resto de Europa. Porque bien podría llamarse el siglo XVII el «primero de los siglos modernos», y no solo por ese abrirse al conocimiento, sino por hechos como la consolidación del Estado soberano, el auge mercantilista, el principio del fin de la aristocracia basada en el linaje y el orden divino, y el trasvase, en fin, del poder mediterráneo al poder atlántico, con sus centros en Sevilla y Lisboa.

El Barroco hispánico es, mientras tanto, una seductora colección de imágenes, valores e ideas que nos hacen pensar en su contraste con la racionalidad que apuntaba en el Norte europeo y en cómo un mundo de pasiones y sombras pudo llegar a emerger y sobrevivir por tanto tiempo en la Europa del despertar al conocimiento científico y sus primeras aplicaciones en el campo de la economía y la organización social. Durante el Barroco el arte se vuelve manierista, la arquitectura grandilocuente, la literatura preciosista, el pensamiento conceptuoso y la religión solemne y ceremoniosa. La cultura parece desbordar de sí misma.

Lo escenográfico es lo que priva. Podríamos preguntarnos, además, cómo el Barroco y toda su riqueza cultural fueron posibles en un país arruinado y sin libertades como fue España durante el siglo XVII. Asistimos en ese tiempo a un esplendor de la belleza en medio de la miseria, a la vez que al ideal de la nobleza engullido por un mapa de conflictos y de ciegas ambiciones. De manera que el estudio de la moralidad barroca, como la de cualquier otra época, no se puede desligar del cuadro histórico al que aquella pertenece, y en nuestro caso del

deprimente panorama social de la Hispania barroca.

Habría otra razón para interesarse por ese costado moral del Barroco incluso por parte de quienes se sienten más cerca del equilibrio y la serenidad clasicistas que de la acumulación de contrastes característica de aquel crítico y agitado siglo XVII. Se trata de preguntarnos si no estamos hoy en una época similar, por varias razones, a la del Barroco. En los años setenta del pasado siglo Umberto Eco, Alain Minc y otros ensayistas pensaron que el mundo había entrado en una nueva Edad Media, otros «siglos oscuros» marcados por la barbarie, la pobreza, el choque de culturas y el miedo. Pero medio siglo después podemos pensar que estamos viviendo en una nueva Edad Barroca: un tiempo maravillado por la técnica pero ensombrecido por el autoritarismo e igualmente por el miedo. Otro siglo del claroscuro. Pongamos un ejemplo: la actual línea divisoria entre la democracia liberal, de un lado, y el fundamentalismo islamista y los populismos autoritarios, de otro, podría ser comparada con la frontera física y mental que se estableció desde el siglo XVI entre la Reforma protestante y la Contrarreforma católica. No tanto porque haya un paralelismo de fondo entre ambos antagonismos culturales y geoestratégicos, el de entonces y el actual, cuanto por la existencia de una parecida línea divisoria mundial y la intensidad con que se vivirá la oposición entre las fuerzas contrincantes.

El siglo XXI es otro siglo de ortodoxias imperiales. No son ya la Iglesia ni el Estado los que dictan lo que hemos de pensar y las formas de vivir, sino el tecnofeudalismo de los monopolios de la información, las grandes corporaciones farmacéuticas y la boyante industria militar, que hacen empalidecer también el poder de las viejas estructuras del capitalismo. Las nuevas ortodoxias del consumo y la opinión, de la mano del poder tecnológico, manifiestan el renacer de lo barroco en un Occidente que se siente vulnerable y se refugia en la misma tecnología de la que es víctima. Algo muy parecido, pues, a los sentimientos y el escapismo del Barroco histórico.

En los siglos XVI y XVII europeos el enemigo era Lutero y el protestantismo, juzgados y temidos como hoy se juzga y teme el fundamentalismo islamista y sus ataques terroristas después del derrumbe de las Torres Gemelas de Nueva York en septiembre de 2001. Felipe II manda a toda su armada (154 navíos) nada menos que a Inglaterra para devolver esta a la fe católica, pagándolo con un humillante desastre: «No mandé mis barcos a luchar contra los elementos», dijo el rey a propósito del mal tiempo durante la batalla. Asimismo, el mundo de entonces y el de hoy parecen ensimismados y siempre pendientes del mito de lo

identitario. Pero encerrados en todo este laberinto, y a falta de una salida, nos consolamos con la evasión a lo mediático y la sumersión en lo virtual: paradójicamente, disfrutando el espectáculo de unas imágenes que se desentienden de sus contenidos. Esto último no fue, en cambio, lo propio del Renacimiento imperialista que precedió al Barroco, ni lo ha sido de la modernidad cosmopolita, desde las revoluciones de 1848 hasta las revueltas de 1968, que ha precedido a nuestro tiempo posmoderno. Tiempos todos ellos, a diferencia del nuestro, nada identitarios, y además poco atraídos por el brillo de la superficialidad.

En el siglo del Barroco el movimiento protestante se experimentaba aún en los países católicos como una herida mortal. Un golpe no solo en lo religioso, sino en lo político y hasta en la conciencia personal, que se veía amenazada por un tipo iconoclasta de culto, el protestante, sustentado en la sola fe y el libre examen, no en la emotividad, los gestos y las imágenes propios del culto católico. Imágenes, para empezar, sobre las que la Iglesia se sustentaba. Frente a la subjetividad protestante había que replicar con la imaginería y la adoración católicas. Recordemos que en el siglo XVII se lleva a cabo en España una intensa revalorización del culto a la Virgen María y a sus imágenes, casi a modo de desagravio frente al insulto que representaba el que la Reforma protestante menospreciara las representaciones religiosas, y en particular la de María Santísima, la cual, como principio femenino, además de sagrado, servía de imaginario aglutinador en una sociedad tan tradicional como era la hispánica. En lo personal, los creyentes católicos no solo veían amenazada por ello su fe, sino impedidas de expresarse sus propias emociones.

Asimismo, existió en dicho siglo otra brecha, esta dentro del propio catolicismo, como fue la abierta entre el nuevo poderío imperial de la Francia mercantilista y por otra parte el resto de Europa, incluido el declinante Imperio español. En el siglo XXI una comparable frontera

divisoria es la que se observa entre el apogeo de las economías asiáticas, de un lado, y la retracción industrial y comercial de las potencias occidentales (Estados Unidos, Unión Europea), de otro. Y entre el liberalismo de estas y la falta de libertades de aquellas. Como manifestación de una conciencia social de crisis, se da hoy, lo mismo que en aquel entonces, la dicotomía entre el «Nosotros» y el «Ellos», entre lo doméstico y lo extranjero, una antítesis reforzada por internet en los diferentes planos de la mentalidad social: de lo moral a lo religioso, de lo deportivo a lo político. Siempre hay, en las crisis, un «Ellos» y un «Nosotros». En cierto sentido, nuestra actual «Edad Barroca», admitido este rótulo, viene a ser una consecuencia de la Modernidad

que la ha precedido, de la misma manera que el Barroco histórico representó una evolución, más que una ruptura, respecto del Renacimiento que lo antecedió. El nuevo estilo de vida, entonces y ahora, es una prolongación del viejo modo de vivir, no una radical negación de este. Entonces y ahora, Barroco de ayer y barroquismo de hoy, no hay una historia anterior que hacer «renacer» ni nada que «recuperar» del pasado. E, igual que ayer, no hay una ilusión de futuro.

Consideremos también otras características comunes a un tiempo y otro, el siglo XVII y el nuestro: la escasez de oportunidades; la desigualdad social; el desencantamiento del mundo; la voluntad de no tomar ningún tiempo pasado como modelo; la visión pesimista de la naturaleza; la importancia de la imagen pública del individuo; el narcisismo; el postureo; la primacía del yo frente al tú; el deseo de huida; el mundo como espectáculo; la realidad como ficción; la ficción como realidad. La entrega a un mundo imaginario. Y el miedo, sobrevolándolo todo. Otro tiempo, como resultado, de ansiedad y, en fin, de soledad.

Tanto aquel Barroco como el nuestro se manifiestan sobre la base de una confusión, por lo demás admitida, entre la verdad y el engaño. Relacionado con ello podemos observar la correspondencia entre el actual delirio por lo tecnológico, hasta vivir algunos dentro de la nube digital, y aquella pasión de nuestros antepasados del siglo XVII por los nuevos artificios mecánicos, sintiéndose transportados con ellos a un mundo que entonces solo les podía ofrecer el teatro y sus tramoyas como espectáculo total. En esa cultura del espectáculo se parece nuestra época a aquella: ambas tienen riqueza de oferta, pero pobreza de demanda. ¿Quién tiene hoy capacidad, tiempo y criterio para seleccionar entre el alud de contenidos que precipita internet?

El Barroco no se deja atrapar en un concepto de época. Ni en la profesión de una creencia dominante. No fue solo el «arte de la Contrarreforma» ni la «expresión de la decadencia imperial». Y «Siglo de Oro» es una mera etiqueta. Incluso como concepto histórico, en el llamado Barroco hay varios barrocos y siempre distintos. Hoy mismo manejamos diferentes conceptos para definirlo: de lo estilístico a lo ideológico, de lo dramatúrgico a lo espiritual. La misma indefinición programática del Barroco ya es un rasgo barroco.

En una glosa de 1914, Eugenio d'Ors se refirió, más que al Barroco, a «lo barroco». Replicaba con ello a José Ortega y Gasset, cuando este, en las Meditaciones del Quijote, calificó como «un caos» el pensamiento de

Giambattista Vico, reconocido filósofo napolitano de finales de ese siglo XVII.

D'Ors, él mismo un escritor barroquizante, arguyó que no se entenderá a Vico si no se le relaciona con su marco cultural, el Barroco y, más allá de este, con la manifestación de «lo barroco», que es un «hecho general de la cultura», como lo clásico o lo romántico. Para D'Ors, lo barroco es «lo romántico que aún no ha encontrado a sus clásicos» (Lletres a Tina, 10-X-1914).

Hay, pues, «el Barroco» y «lo barroco». El primero llamó la atención de un Burckhardt y un Menéndez y Pelayo, entre otros estudiosos. El segundo, de un Wölfflin y un Eugenio d'Ors. El Barroco no se llamó nunca a sí mismo

«Barroco», pero ya era barroco. Dejó apuntado lo barroco que parece haberse repetido después, como una forma de ser, un estilo, una idea. El novelista Alejo Carpentier habló del Barroco como de un «espíritu colectivo».

Lo cierto es que ya no estamos en la época del Barroco, un período histórico y artístico que pasó. Pero sí en un tiempo que, en la moral al menos, vuelve en no pocos aspectos a ser barroco.

II. Moral del Barroco

1. HISPANIA BARROCA

A primera vista, la Hispania del siglo XVII fue un país que hoy se diría convulso y calamitoso. Repasemos: absolutismo monárquico; intransigencia religiosa; lucha entre los intereses de la Corona y los de la nobleza terrateniente; explotación de las colonias americanas;

guerras fuera y dentro de la Península; revueltas en Cataluña, Andalucía, Vizcaya, Sicilia, Nápoles; pérdida de territorios nacionales (Países Bajos, Portugal, Rosellón); conflictos de religión; persecución de la herejía; expulsión de centenares de miles de moriscos; abandono del campo y aglomeración urbana; pobreza y miseria de la mayoría de la población; pestes y enfermedades; fuerte descenso demográfico.

En lo social y cultural destacamos, visto a ojos de hoy: decadencia de las universidades y del saber científico; censura académica y literaria; elitismo cultural; aumento de la deuda con la banca extranjera; persistencia de la economía rural del Medioevo; rechazo de la innovación tecnológica y del libre comercio internacional; pésima administración económica; galopante inflación; proliferación del vagabundeo, el bandolerismo y la picaresca como modus vivendi; persistencia social de la jerarquía de nacimiento, en lugar de valorar el talento y el esfuerzo individual; servilismo popular. La España del Barroco es una sociedad castigada y a la vez grandilocuente. El Barroco lo expresó y a la vez lo sustentaba.

Una vida moral, en fin, heredera de un feudalismo atípico dentro del conjunto europeo, por su estructura rural más que urbana, con el dominio del campo sobre el burgo. Entre lo material y lo social, estamos hablando del siglo XVII español como de una historia que podría tener como simbólico final el gesto del primer Borbón, el rey Felipe V, contemplando atónito, en la Nochebuena del año 1734, la quema total del palacio real de Madrid, en el que habían vivido él, todos sus antepasados de la Casa de Austria y el propio Velázquez, algunos de cuyos cuadros –también los de Rubens y Tiziano– desaparecieron con el incendio.

De toda aquella seria crisis que atravesaría el siglo XVII se empezó a tener ya conciencia en los últimos años del reinado de Felipe II, en el siglo XVI, ante las varias guerras insostenibles, por ruinosas y faltas de estrategia, que se libraban fuera del país; ante la mala gestión del tesoro de Indias, y también frente al

inesperado desastre de la Grande y Felicísima Armada (1588). Un dato: la plata que se importó de las Indias entre 1620 y 1630 representaba solo el 19 % de la que se había obtenido en un período parecido del siglo anterior. Por lo demás, la postración hispánica duró hasta los primeros signos de ilustración cultural y recuperación económica, ya bien entrado el siglo XVIII.

A partir de estos datos podríamos concluir que los tres fenómenos que más influyeron en la cultura española del Barroco fueron: 1) la crisis

del poder político y de la propia Corona (la necesidad, por ejemplo, de que gobernaran los validos), en contraste con la consolidación del poder religioso; 2) la paulatina desaparición del primado de lo sagrado en la política, y 3) la concepción de la naturaleza y de los actos humanos como algo siempre aparente y engañoso. En relación con esto último, se insistía en aquel tiempo en la condición mortal del cuerpo y en el carácter efímero y expuesto de la vida humana. A su vez, se sostuvo que el alma está constantemente amenazada por los errores del juicio y las trampas de los sentidos. Por lo cual la imagen del hombre se hacía propicia para concebir a este como un ser fácilmente propenso a la deshonestidad y siempre como una criatura impredecible en su comportamiento. La pintura de estilo claroscuro venía a reflejar esta noción de lo borroso y engañoso del ser humano en la cotidianidad.

Por todas estas razones, unas materiales y otras morales, el individuo de la España barroca se distinguió por una «conciencia de la pérdida» y un profundo horror vacui o «miedo al vacío». Ese miedo era, a la vez, aversión y atracción por el abismo. Asimismo, al español del Barroco la sucesión de cambios a su alrededor, acostumbrado como estaba a lo unitario, uniforme y permanente, le resulta muy difícil de asimilar. El hecho del cambio es algo que desafía a su mente cerrada y que revuelve su mundo espiritual. La variedad, la mudanza, son la amenaza del final, de «la nada». Arte y literatura vivirán de este hondo sentimiento. Así, e igual que ya se observaba, en otra latitud, en la personalidad del escultor Miguel Ángel, el artista y el literato del Barroco hispano no tardan en hacernos ver en algún momento su aversión a la vez que su atracción por el vacío. Diríase que el Barroco conoce por primera vez la moral del vértigo. Esa que volveremos a encontrar en el romanticismo y el existencialismo posteriores.

El pensador germano Walter Benjamin escribió en El origen del drama barroco alemán que en aquella época «el vértigo prevaleció sobre la fuerza del razonamiento».

Hubo en la Península miedo al hereje, al infiel, al indio, al revoltoso y al

bandolero; pero, sobre todo, miedo al «doble» de uno mismo. Porque cualquier individuo podía cuando menos estar preocupado por la posibilidad de volverse pobre o enfermar gravemente; o recelar por la pérdida de su hacienda, su cargo o su prebenda; o temer por los eventuales ataques contra su honra. Existía también el miedo a ser perseguido o simplemente a perder el apoyo de algún personaje influyente, por lo cual el fingimiento formaba parte de la conducta en

aquel tiempo. Esta conciencia de pérdida y de miedo al vacío, que lo era también a la soledad y el silencio –o, peor, a la marginación y el silenciamiento–, no consistía en un difuso taedium vitae ni se debía a un metafísico aburrimiento de la vida, por tener la persona una naturaleza tan decaída. La amenaza del vacío correspondía a sentimientos reales. El individuo, en choque con un entorno deprimente, se resistía a aceptar su vida como la de un extranjero en tierra insegura, y optaba, sorteando el vacío, por tomársela resignadamente como una ficción o imaginándola igual que un sueño. Para quien ya lo había perdido todo, por ejemplo, hacienda y honra, como pasó con tantos hidalgos, la existencia personal había de ser comparable a un naufragio. Los historiadores suelen usar una sola palabra para resumir este haz de sentimientos del sujeto del Barroco español: «desengaño». No es un término desacertado.

Sin embargo, ante la personalidad desengañada parece que existía un doble camino a seguir. Ambas posibilidades coincidían en la búsqueda de un «alivio del alma» o consolación vital frente al vacío. Una especie, diríamos hoy, de psicoterapia avanzada. En dicha exploración influía, en algunos autores, la recuperación de Séneca y la filosofía del estoicismo romano, que ya se había puesto en práctica durante el Renacimiento. Erasmo de Rotterdam había publicado en 1515, en Basilea, la primera edición crítica de las obras de Séneca.

En cualquier caso, el Barroco es una cultura que se apresura a llenar el vacío.

Una de las dos vías de solución consistía en buscarse una vida aparte, una suerte de vida quieta, una relación de uno solo consigo mismo y las propias pesadillas o ensoñaciones. Esa parece ser la vida retirada de escritores como Ruiz de Alarcón, Góngora, Quevedo o Tirso de Molina. Carecían de optimismo y su actitud rezumaba desconfianza general, en particular para con la condición femenina.

La otra vía representaba, en cambio, la concepción de la vida como si esta fuera una lucha, bien en confrontación con el mundo, como parece darse en Cervantes y Lope de Vega, bien dentro de un moderado debate con aquel, en el caso de Saavedra Fajardo, Calderón de la Barca o Gracián y su común escepticismo.

Denominaríamos vida escénica a estas dos últimas formas de afrontar

directamente la realidad. Si pensamos, en particular, en Lope de Vega, Saavedra y Gracián, el vacío de la existencia debía ser «llenado», y para ello se precisaban reglas, empezando por las del propio teatro o

la literatura y acabando por las de la formación de un nuevo tipo de sujeto, como se verá en Gracián mismo. El Barroco no es una cultura exenta de reglas. Es cierto que el creador barroco obedece los patrones ideológicos del poder dominante, pero solo con estos no hubiera existido su creatividad.

El «desengaño» barroco se manifestó, pues, con muy diferentes actitudes. El Quijote, por ejemplo, expresa, como las obras de otros autores, el desgarro entre la realidad del presente y la nostalgia del pasado. Pero dentro de su lucha con el mundo Alonso Quijano es un caballero discreto, el hombre de «discretas razones» que quiere poner las cosas en su sitio. Y Cervantes, aun siendo otro desengañado, se adivina como un hombre feliz, al menos mientras está escribiendo su famoso libro. La felicidad del autor que transpira el Quijote, y sobre la que apenas nos paramos a pensar, es una excepción anímica dentro del pesimismo general de la época. Don Quijote no se publica entero, juntas las dos partes, hasta 1617, por la librería barcelonesa de Rafael Vives. Pero el espíritu y el humor de la obra son renacentistas y por ello no caló en el ideario pesimista del Barroco. La felicidad no era el tema.

En el Barroco ibérico observamos también un vívido sentimiento de perplejidad y una lógica incertidumbre ante la dura realidad. A diferencia del Barroco italiano y del francés, el español se inclina más bien por cierto género de sabiduría triste, un modo melancólico del saber, afectado de raíz por el reducido e inseguro conocimiento del mundo por parte de las diferentes personalidades.

Asumida dicha sabiduría triste, el autor barroco parece, no obstante, querer darse a sí mismo una consoladora explicación. Esta consiste en concebir el mundo y la vida humana a modo de representación, más que como el resultado de una percepción directa de los mismos.

Y pues representaciones

es aquesta vida toda,

dice el personaje del Mundo en El gran teatro del mundo, de Calderón de la

Barca. En cambio, no hay que perder de vista que la Reforma luterana rechazaba las representaciones visibles de lo religioso, mientras que la Contrarreforma trataba de seducir las almas acentuando la importancia de las imágenes y de la misma imaginación, que ya no era, como dijo la mística Teresa de Ávila, la «loca de la casa». El

Concilio de Trento y la Contrarreforma católica apoyaron el teatro como vehículo de expansión de la fe, lo cual queda patente, por ejemplo, en el interés de los jesuitas por disponer de una sala de teatro en cada una de sus escuelas.

Ahora la facultad de imaginar es algo requerido para poder asegurar, a partir de los sentidos y de la memoria de estos, la creencia y la devoción religiosa, en especial hacia la Virgen María, los santos, las reliquias y las obras piadosas de la fe. La verdad no está en los mitos ni tampoco en la objetiva narración; descansa en la representación, cuyo motor es el poder de imaginar. El Barroco parece dejar muy atrás el interés del Renacimiento tanto por la verdad histórica como por la verdad mitológica. La verdad nace ahora con la propia representación.

Contra la fragilidad de la certidumbre racional, la personalidad barroca se reafirma en su propia creación de realidad. Así, el arte y la literatura ya no son un espejo del mundo; más bien, como representación, serán el espejo de la mente.

Esta importancia de la representación está claramente recogida en las que vinieron a ser las tres artes más populares durante el Barroco, por ser cercanas y accesibles para el pueblo: la Oratoria (discursos, homilías, prédicas, ejercicios espirituales), el Teatro (comedias, tragedias, autos sacramentales, escenificaciones religiosas) y la Arquitectura (impacto de las fachadas, las altas cúpulas, los retablos, las imágenes y frescos de las iglesias). En cambio, la literatura era algo solo para una minoría y la pintura era para la nobleza. En cuanto a la arquitectura, la cúpula, en concreto, elemento tan querido por la Contrarreforma, venía a expresar, con su noble curvatura y la fascinación para crear, bajo la bóveda, una atmósfera especial, la grandeza del poder absoluto y su afán de sobrecoger al observador. «El espíritu barroco», escribe Heinrich Wölfflin, «busca lo que subyuga, anonada» (Renacimiento y Barroco, cap. 2).

Asomados en la altura tenemos la sensación de caer, pero de pie bajo una gran cúpula sentimos el vértigo contrario: el de elevarnos y ser absorbidos como una volátil criatura hacia la linterna, allí arriba, el punto único en el que convergen todas las fuerzas. La uniformidad y supremacía del poder absoluto no podía tener mejor expresión que en la cúpula, traducción en arquitectura de l'État, c'est

moi. Escribe Eugenio d'Ors en Teoría de los estilos: «La Monarquía y la Cúpula, realizaciones magníficas del principio de unidad, habían salvado a los pueblos de la feudalidad de las torres y los campanarios; es decir, de la barbarie.» Desde fuera la cúpula hace visible el poder,

pero desde dentro hace que lo experimentemos y nos sintamos sometidos a él. Como fuere, la fuerza de la representación y de lo escénico en el imaginario popular contribuyó con eficacia a mantener ambos poderes, el de la Corte y el de la Iglesia. Una escena que se diría «barroca» es la de Felipe IV –cuatro décadas de reinado– jurando en público defender la doctrina de la Inmaculada Concepción.

La unidad de la espada y la cruz venía siendo común en toda la Europa del siglo XVII, llegando en España a situaciones como la encarnada por el hermano de Felipe IV, el infantecardenal Fernando de Austria, que fue nombrado arzobispo a los diez años de edad y, sin solución de continuidad, cardenalprimado, virrey de Cataluña, gobernador de Flandes y comandante de los ejércitos en la Guerra de los Treinta Años. Velázquez lo retrata de cazador, Van Dyck de diplomático, De Crayer de cardenal y Rubens de guerrero. Falleció a los treinta y dos años, cuando nació su hija Ana. El abarrocado protocolo de sus exequias se encuentra descrito en los «Avisos históricos» del 3 de diciembre de 1641 a cargo del cronista de corte José de Pellicer.

El mismo Rubens había retratado antes al valido de Felipe III, Francisco de Sandoval, duque de Lerma, el hombre más poderoso de España tras la muerte de Felipe II, amante de la caza y de los juegos, y quien se hizo nombrar también cardenal, sin ser sacerdote, cuando vio que su poder y fortuna excesivos estaban en boca de todos y podían conducirle a la horca. Aunque la barroca unión del bastón de mando y del capelo cardenalicio tuvo entonces su máximo exponente fuera de España en la figura del cardenal Richelieu, quien a la edad de veintidós años pasó directamente de soldado a obispo, llegando a ser primer ministro de Francia y la primera fortuna del país, todo ello gracias también a una red de espionaje de la que era el jefe.

Hoy pueden ser vestigios del Barroco español, por su extravagante imaginación, el imponer, por parte de un ministro, y en pleno siglo XXI, la más alta

«condecoración al mérito policial» a la mismísima Nuestra Señora María Santísima del Amor, o el sacar en procesión una imagen de la Virgen María ceñida con el fajín del general Francisco Franco. Más de doscientas vírgenes y cristos ostentan aún en España grados de «teniente general» o de «concejal perpetuo». La fusión de lo secular y lo sagrado atrae a la mente barroca. En

Quevedo, Calderón y Gracián, entre otros, vemos en muchas ocasiones una sacralización de lo profano al mismo tiempo que una

secularización de lo sagrado. Si la ideología del Barroco se debe, en parte, al Concilio de Trento y a la Contrarreforma católica, no podemos ignorar los gestos barroquistas relacionados con el propio concilio, como cuando en el palacio de Trento, y durante la boda de un noble, el cardenal Cristoforo Madruzzo se puso a bailar junto con todos los obispos que le acompañaban en la mesa (Diario del Concilio de Trento, 3 de marzo de 1546). Volviendo al siglo XXI, la boda, en 2002, de la hija del entonces presidente José María Aznar en el monasterio de El Escorial, con su cohorte de invitados desfilando en el regio escenario, constituyó un acto inscrito en la vera estela del Barroco hispano.

Sorprendente y algo tétrica, en pleno siglo XX, era la imagen de aquellos actos civiles y religiosos de la España del llamado «nacional-catolicismo», durante y después de su Guerra Civil (1936-1939), en los que se juntaba la liturgia clerical, el boato aristocrático, la disciplina militar, la llamativa vestimenta de carlistas y requetés, y la marcialidad paramilitar de Falange Española, entonces el partido único, con sus hombres y mujeres uniformados de azul eléctrico y el blasón rojo del yugo y las flechas bordado en su pecho. Era el ambiente grave y pintoresco que se podía percibir, entre el silencio, los sones del ritual y los vítores a Franco, en las celebraciones de exaltación del nuevo régimen, como la proclamación del dictador como Generalísimo en la plaza mayor de Salamanca, en septiembre de 1936; o el desfile de la Victoria, el 19 de mayo de 1939 (duró cinco horas), en el paseo de la Castellana de Madrid.

Al día siguiente, y en la misma ciudad, Franco entraba, bajo palio y al son del

«Cara al sol», el himno falangista, en la iglesia de las Salesas Reales, para hacerle entrega al cardenal Isidro Gomá de la «espada de la Victoria sobre los infieles». Fue un acto entre eclesial, militar y político que, por su parafernalia, los historiadores han calificado de arcaico y medievalizante, pero que, a nuestros ojos, revisando aquellas imágenes, más bien parece el remedo de un drama sacro del Barroco, fiel al más puro espíritu de la Contrarreforma. Si los Austrias defendieron su imperio como «monarquía católica», Franco, un paso más adelante, defendió su dictadura como «democracia católica y orgánica». Eugenio d'Ors se inventó veintidós «especies» del «género Barroco» (Barocchus pristinus, goticus, romanticus, etc.). En la España de Franco, hermanada con Hitler y Mussolini, podemos decir que se introdujo una nueva especie: el Barocchus fasciatus, representada unos años por el propio D'Ors.

Para la mentalidad barroca toda idea puede ser representada y todo lo sobrenatural naturalizado. Advertimos también esta disponibilidad en san Ignacio de Loyola y sus Ejercicios espirituales (1523), donde el verbo «sentir»

aparece en treinta y dos ocasiones y ese sentir connota siempre una experiencia personal. En la Octava Regla de dicho texto se prescribe: «Alabar ornamentos y edificios de iglesias; asimismo imágenes, y venerarlas según qué representan.»

Al igual que en la arquitectura y escultura de Bernini, para Ignacio de Loyola, cuyo influjo teológico y cultural se acrecienta por todo el siglo XVII, el discurso hablado y la oración deben siempre servir para persuadir y reforzar la fe cristiana.

De acuerdo con ello, la representación, con sus especiales efectos en la sensibilidad y la imaginación populares, ha de ayudar también a los clérigos y predicadores en su labor de efectiva conquista de las almas. Con la representación se espera que se «duplique el efecto» en el espíritu del receptor, como dirá el también jesuita Baltasar Gracián. Las cuestiones teológicas, otrora metafísicas en el siglo XVI, serán ofrecidas en el siglo del Barroco como ideas, en cambio, perfectamente representables con símbolos e imágenes. Se querrá hacer visible lo invisible. Mientras, y en contraste, la ciencia del mismo siglo XVII, con su lenguaje matemático, conseguirá hacer invisible lo visible.

La representación barroca tiene que hacer perceptible lo espiritual, sea en la iglesia, el teatro o la plaza pública. Y en el campo de la cultura se perseguirá no solo hacer visible la Gloria, sino el Poder y la Fama, las tres cimas a escalar según la mentalidad barroca, y que por su parte trataban de promover, respectivamente, el teatro, la arquitectura y la oratoria. Piénsese en la tarea casi imposible de un Bernini o un Borromini por tener que reflejar en la piedra o el mármol la grandeza de lo sobrenatural.

2. EL MUNDO COMO TEATRO

Una vez descubierto el papel de la representación, el sujeto del Barroco accede a comportarse según la idea de la vida como sueño y del mundo como teatro. La escena teatral es para el siglo XVII –el de Lope de Vega, Shakespeare y Molière– la máxima expresión de la realidad cuando esta es tomada como una forma de representación.

El teatro no era por ello una metáfora y tampoco una alegoría; esto último sería de difícil seguimiento para el común de los espectadores.

Para todos, el teatro no podía dejar de ser tragedia o comedia salvo si dejaba de ser teatro. Este funcionaba como una fuente de vida y a la vez como un dispositivo mental para asimilar la realidad.

El teatro como consuelo de vida

El teatro del Barroco daba ocasión para el consuelo personal y colectivo de una existencia inmersa en la incertidumbre. En el siglo XVII el teatro y la poesía encarnaban la literatura mucho más que la narrativa y las obras didácticas.

El teatro tuvo tanto éxito en la Hispania de aquel siglo porque permitió a los españoles enfrentarse a la decepcionante situación de su tiempo con el desahogo de las emociones. Algo parecido sucedió después de la Guerra Civil, con la asistencia multitudinaria a las salas de cine para poder olvidar y a la vez soñar.

El caso es que cuando el ámbito de la moral está vacío o decaído todo es, en contraste, espectáculo y consuelo, sea fiesta o misa, corte o teatro. Solo cabrá adaptarse a la manera escénica de vivir y vivir según esta ilusión.

Es claro que la ilusión solo aparece cuando se la necesita. Y así ocurre en el individuo desengañado, que ve a su alrededor decadencia y mentira y siente en su interior la amenaza de la nada y el miedo a la verdad. Pero se diría que el sujeto del Barroco, sobre todo después de leer a Cervantes, no solo se escuda en la ilusión, dada la coyuntura de su época, sino en la muralla de su espíritu. Su

consuelo en la ilusión es también existencial, y en este aspecto el individuo del Seiscientos viene a ser un sujeto nuevo en la historia de la moral. Ya no le preocupa la realidad, sino su forma de transmutarla. Lo recuerda José Luis L.

Aranguren a propósito de Gracián, pero vale para todo el Barroco hispánico: «El ascetismo barroco español pasa por alto toda indagación sobre el ser para emitir urgentemente un juicio negativo de valor sobre él: ilusión, sueño, nada» («La moral de Gracián»).

A la ilusión se la identificaba tradicionalmente con el error y el derrotero de la infelicidad. Pero con el Barroco su significado y alcance son distintos. Nada que ver con el concepto todavía escolástico de ilusión que pervive en el Renacimiento. Ahora se admite por primera vez que la ilusión forma parte de la condición humana y es incluso una forma de alivio. Para un barroco como el filósofo Pascal: «La vida humana es tan solo una ilusión perpetua.»

Este autor francés, que escribe sus Pensamientos mientras Calderón y Gracián culminaban su obra, concede como ellos un carácter existencial a la ilusión, hasta hacerla, en su caso, algo connatural al hombre: «El hombre tiene ilusiones como el pájaro alas. Eso es lo que le sostiene.»

Todos vivimos dentro de un Gran Teatro del Mundo. Cualquiera sabe que esta es una forma de ilusión, probablemente la única illusio para la inteligencia del Barroco español. Más allá de ser una mera forma de imaginación, cada uno se sabe representando un papel, y que este ha de interpretarse bien, porque todo lo demás –placer y dolor, riqueza y miseria– es accesorio y forma parte de un claroscuro como aquel que recoge la pintura de la época y del que tampoco quiere prescindir el teatro. Así, si el Renacimiento todavía mostraba ilusión por ciertas cosas, entre otras por la recuperación de la Antigüedad clásica, el Barroco, por el contrario, no muestra apenas ilusiones, excepto por esta de la vida como representación, lo cual vale por todas las ilusiones. La misma idea de la vida como «sueño» se acerca a esta que destacamos de la vida como «teatro».

Soñar como otra forma de representación. Ambas, teatro y sueño, nos hacen tener conciencia del carácter ilusorio de la experiencia y de la condición aparencial del mundo y su supuesta realidad. La realidad es otra que la que percibimos y el Barroco trata de hacérnosla visible. Con el descubrimiento del Nuevo Mundo, el mundo pasa a ser tan variopinto y cautivador que el mapamundi se empieza a ver, a partir del siglo XVI, también con la forma de un teatro: Theatrum Orbis Terrarum (Ortelio, 1570).

Sin embargo, opuesta al puro simbolismo o a la confusa fantasía, hablamos de la

ilusión del gran teatro del mundo como de una persuasiva y hasta muy práctica ilusión. Es un modo de ver las cosas que le evita al individuo la percepción del existir humano como un naufragio. Para muchos, la ilusión de la vida en forma de teatro será una especie de salvación, no solo a través del espectáculo, sino del arte y la literatura, contemplados también como espectáculo, entre los sentidos y la conceptualización. En la mente del Barroco la realidad contradictoria y difícil de manejar es así transformada en un ideal vivo y consolador, fenómeno descrito por Freud –por cierto, lector de Cervantes y muy interesado por el espíritu barroco– como un proceso de «sublimación», en su escrito sobre Leonardo da Vinci y el inconsciente artístico.

Comparable al paso de lo sólido a lo gaseoso, la sublimación de la

realidad transformada en vida ideal permitía, al mismo tiempo que consolar al sujeto, mantenerle las ilusiones de «elevación» propias de la época: la gloria, el poder y la fama. El Barroco no necesita reclamar lo ideal, le basta con sublimar lo real.

La técnica pictórica del sfumato o contornos borrosos, por ejemplo en el Greco, Coello y Zurbarán, servirá para este ideal. El Barroco no piensa en acudir al sueño; se sabe y siente ya en él, sin necesidad, pues, de oponerlo a la realidad.

En el Barroco la ficción no precisa fabular, como antes para construir los ideales utopistas del Renacimiento. De esta forma, la cultura del Barroco puede ser tomada como un primer paso hacia la modernidad, con su culto, también, a la teatralización ilusionante: novela y ópera en el siglo XIX, cine en el XX, reality shows, series televisivas y vida on line en el siglo XXI.

El teatro como imagen del mundo no es un concepto original del Barroco español. Leemos, por ejemplo, en el Macbeth de Shakespeare: «La vida es solo una sombra que camina; un pobre actor que se pavonea y que consume su tiempo en el escenario, y al que después no se le oye más.» En el caso de España hay que considerar la importancia del teatro y su popularidad, en especial en la nueva capital imperial, definitivamente asentada, a partir de 1606, y por disposición de Felipe III, en la campestre villa de Madrid. Ya en las exequias de su antecesor, Felipe II, el predicador dominico fray Alonso de Cabrera se refirió a la vida y sus vanidades comparándola también con la escena: «... es la tierra el teatro en que se presentan las farsas humanas». En aquel Madrid las obras teatrales se realizaban en espaciosos patios interiores de viviendas o «corrales», algunos transformados hoy en salas de teatro. El mejor conservado de estos espacios es el «Corral de Comedias» situado en la ciudad cervantina de Almagro.

En dicha villa de Madrid es de destacar que Lope de Vega, «cetro de la monarquía cómica», según Cervantes, escribió más de un millar de obras para el teatro –toda una industria literaria para la época– e introdujo, desafiante, las reglas del «Arte nuevo de hacer comedias» (1609), que causarían después la admiración de un Molière, un Voltaire y un Victor Hugo. Aunque Lope era un iconoclasta en esta materia, desdeñando la preceptiva aristotélica («Y cuando he de escribir una comedia / encierro a los preceptos con seis llaves») y justificándolo «para darle gusto» al vulgo, sus obras, como las de otros autores, venían de hecho a reforzar el vínculo social y la lealtad política, mitificando el orden y la jerarquía reinantes, como haría en

la actualidad un empresario de

«realities» televisivos. Exaltaban la Corona y presentaban a la Corte misma como un teatro, donde el rey cumplía con su papel de soberano a través de las imágenes vicarias de príncipes, nobles, señores y comendadores. La solución de una tragedia sobre el escenario solía venir de su regia mano o de la gracia divina, o de ambos poderes juntos.

La comparación de la vida con el teatro hunde sus orígenes en la antigua cultura grecolatina, ya desde el mismo Pitágoras, cuando, según Diógenes Laercio, comparaba la vida con un espectáculo en que unos van a actuar, otros a negociar y el resto a ser simplemente espectadores, y «así pasa también en la vida». Dicha comparación fue reiterada en la literatura posterior, incluido Platón. Para aquellos clásicos cada individuo representa un papel en la vida y su deber es interpretarlo bien durante toda la función. Nadie debe apartarse del guión que le ha correspondido. Es el llamado Theatrum mundi, una metáfora que acompañó después a la recuperación de Séneca, Epicteto y, en general, del estoicismo romano en la Europa de los siglos XVI y XVII. A finales del XVI el primer Barroco busca un referente clásico del lenguaje dramático que sea compatible con la fe cristiana y lo halla en Séneca, el mayor tragediógrafo romano.

El sentido trágico de la vida, y esta como un teatro, según Séneca, fue inmediatamente seguido en España durante esos siglos. En la carta 77 a Lucilio el filósofo de origen hispano escribe: «La vida, igual que una representación de un drama, no importa cuánto ha durado, sino cuán bien se ha llevado.» Por otra parte, el célebre Enchiridion o «Manual» del estoico Epicteto, donde se observa al ser humano, también desde la distancia de la gradería, como un actor de teatro, fue traducido al español en 1600 por obra del humanista Francisco Sánchez de las Brozas, llamado «el Brocense». Un reflejo de la vida como teatro según los estoicos lo hallamos en el mismo Don Quijote, al inicio del capítulo XII de la segunda parte, cuando nuestro caballero compara la vida con un drama

y la sociedad con una comedia, contestándole Sancho: «Brava comparación»:

¿No has visto tú representar alguna comedia adonde se introducen reyes, emperadores y pontífices, caballeros, damas y otros diversos personajes? Uno hace el rufián, otro el embustero, este el mercader, aquel el soldado, otro el simple discreto, otro el enamorado simple; y, acabada la comedia y desnudándose de los vestidos della, quedan

todos los recitantes iguales.

–Sí he visto –respondió Sancho.

–Pues lo mesmo –dijo don Quijote– acontece en la comedia y trato deste mundo, donde unos hacen los emperadores, otros los pontífices, y, finalmente, todas cuantas figuras se pueden introducir en una comedia; pero, en llegando al fin, que es cuando se acaba la vida, a todos les quita la muerte las ropas que los diferenciaban, y quedan iguales en la sepultura.

Cervantes publica estas palabras en 1615, unos años antes de la edición del Macbeth de Shakespeare, en que se hace una comparación parecida. Pero Cervantes es mucho más descarnado en ella, pues dice que todos, hasta el Papa y el emperador, hacen comedia, mientras que en el dramaturgo inglés el papel del comediante se reserva para un «pobre actor» (acto V, escena 5).

La prédica barroca

En la España del Barroco la comparación de la vida con el teatro se hizo también en la predicación religiosa, como una llamada a la humildad y a la conformidad con la suerte que la Providencia le ha dado a cada uno.

Si la oratoria es arte –era el «arte» por excelencia en la Antigüedad clásica–, ese arte fue el más popular en el tiempo del Barroco. No lo eran la arquitectura, reservada a los núcleos urbanos, ni la música y las artes plásticas, para consumo de una minoría. A lo que habría que añadir, por este mismo motivo, la literatura,

excepto el teatro y la oratoria, entonces las dos únicas formas populares de la literatura. Roma estaba interesada en reforzar la doctrina católica entre las gentes ante el grave desafío protestante. La predicación dramatizada resultaba el mejor de los recursos disponibles para ello.

Oratoria y teatralidad estaban prácticamente unidas en la prédica religiosa, la

«oratoria divina». El acto predicativo era un acto teatral y se asistía a él casi como a una función festiva. La oratoria era entonces la sagrada, porque prácticamente no podía haber otra fuera de las aulas universitarias. El predicador, desde el púlpito, se transformaba de santo en actor y de actor en héroe, con su gesticulación y su inflamado discurso, aprendidos como una técnica teatral al servicio del asombro

y la conquista de las almas de los asistentes, que después de escuchar al orador a veces le aplaudían y vitoreaban.

Solo el decoro del propio eclesiástico le impedía a este dejarse llevar a hombros por el gentío agradecido, como sucedió alguna vez, igual que si se tratara de un torero de la fama de Belmonte o Manolete. Tentado por estos efectos, el mismo Quevedo compuso varios textos de oratoria sagrada y no fue el único de los escritores en hacerlo.

Uno de los días más señalados para esta conquista del público con la palabra escenificada, y todo desde el corto espacio de un púlpito, era la festividad del Santísimo Sacramento, que además coincidía con la llegada del buen tiempo.

Para esta fiesta del Corpus Christi, como para otras fiestas, acudían a las villas las gentes provenientes de los pueblos cercanos. La celebración podía durar dos jornadas, con verbena incluida. Empezaba el primer día con una novillada, seguida de un auto sacramental y la posterior formación de comitivas, con sus abanderados y tamboriles, que afluían a la plaza o explanada donde se concentraban el pueblo y las autoridades. Era entonces la hora del vino, los quesos y las tiernas hogazas, y, al final, el tiempo del baile de las jotas y los fandangos. En los alrededores aprovechaban para actuar titiriteros, malabaristas y contadores de romances de ciego.

La fiesta culminaba el día del Sacramento, con la procesión de clérigos, autoridades y soldados amparando la Santa Custodia. En la misma iglesia, durante o aparte de la misa, tenía lugar el sermón del predicador, previamente anunciado y con el templo a rebosar de feligreses. La escena sería digna de una película de Federico Fellini. Una comitiva de cofrades, mayordomos y clérigos acompañaba al predicador hasta el púlpito, al que el hombre ascendía solemnemente entre vapores de incienso y a los acordes del órgano o de unas

gaitas. Aquel día, después de haberse preparado bien su discurso, el orador se había rasurado bien y vestido con esmero. Alguna pariente o vecina le plancharía el hábito o le cepillaría la casulla. Era un gran día para el artista de la palabra, con la responsabilidad no solo de instruir –en este caso, de catequizar–, sino de agradar y conmover, debiendo hacer todo ello con ingenio, el cual empezaba por la inventio o elección de su tema de predicación. No en vano estamos inmersos en la cultura del Barroco.

Una vez situado en su elevada plataforma, el fraile o cura se arrodillaba con un gesto de humildad y tras una amable sonrisa al

auditorio, se persignaba. Tal dispositio tenía un efecto indudable. Se iniciaba entonces la «entradilla» o parte introductoria del sermón, la que debía captar con ejemplos o figuras conocidas la atención del auditorio, para luego, ya en el «cuerpo» del sermón, ganarse su admiración y asombro, y con la «peroración» final, su total asentimiento. En realidad, el auditorio apenas entendía nada de aquella prédica de frases larguísimas, saturadas de metáforas, alambicadas comparaciones y citas en latín sacadas de las Sagradas Escrituras, de los Santos Padres y de algún que otro autor profano de la Antigüedad romana. Pero lo cierto es que durante aquel sermón se hubiera podido oír la caída de un alfiler en el suelo.

Los oyentes se encontraban bajo los efectos de aquella cornucopia verbal de conceptos e imágenes arrojados desde el púlpito, dejándose encandilar por el verbo incontinente, la resonante prosodia y la ampulosa gestualidad del orador, más que por el contenido literal de su prédica. Dominar al público con trinos y truenos desde la trona constituye una imagen muy barroca. La predicación de estilo y gestos hiperbólicos era una especie más de función teatral en aquellas jornadas de fiesta para la multitud y los propios señores. En un mismo acto, y bajo el techo de la iglesia, se unían la liturgia, el espectáculo y bastante, también, la psicoterapia colectiva, pues se trataba, en fin, de salvar la religión y las almas en un tiempo de amenazas para ambas, como fue aquel aciago siglo XVII en la Península. Por lo demás, entre el público no se pasaba por alto que el Santo Oficio habría enviado algún observador a estas funciones, por si se desprendía del sermón alguna prueba o indicio de herejía. Al menos, nunca faltaba el vecino o el forastero delator que se anticipaba a la tarea del inquisidor.

Mientras tanto, e igual de importante, a efectos adoctrinadores, que lo dicho desde el púlpito era el lenguaje no verbal mostrado por el orador: su mímica, amaneramiento gestual, afectación emocional y su controlado tono de voz, oscilando esta de la cadencia a la bronca, del silencio al grito, y viceversa, todo

con un buen dominio de aquel «descuido con cuidado» que era la fórmula recomendada en los múltiples tratados de oratoria aparecidos con la Contrarreforma y que se enseñaba en los seminarios de los jesuitas. Podríamos así decir que el claroscuro, ese escénico contraste de luces y sombras que vemos en la pintura, entre otros, de Caravaggio, los Ribalta, Ribera y Zurbarán, pasaba también a formar parte del campo de la oratoria. El sermón tenía una sustancia y una forma tan barrocas, ad pompam et ostentationem, como el retablo del templo en que aquel se pronunciaba y que los asistentes tenían ante sus ojos como fondo visual del acto al que asistían.

El discurso del predicador barroco se enroscaba hacia lo alto, como los adornos vegetales que trepan alrededor de las columnas salomónicas del templo. El orador de aquel tiempo también perseguía, debe reconocerse, su inmortal gloria; era otra expresión de los caracteres individualistas que afectaron a la cultura de aquella época, especialmente en España. La prédica barroca poco se parecía a la elocuencia renacentista anterior, por ejemplo, de un Tomás de Villanueva, un Luis de Granada o un Juan de Ávila, todos con su clara y elegante prosodia. Ya la misma Teresa de Ávila tomaba sus cautelas frente a la oratoria demasiado florida: «Hasta los predicadores van ordenando sus sermones para no descontentar» (Libro de la vida, XVI, 7).

El jesuita José Francisco de Isla publicó en 1758 una novela, Fray Gerundio, en la cual satirizaba a los predicadores del último período del Barroco, como el trinitario fray Andrés José Berlanga, el carmelita José Alberto Gay o el padre jesuita José Antonio López de Cotilla. Dicha obra tuvo un enorme éxito inmediato, hasta que fue prohibida dos años después por el Santo Oficio. En el libro se recrea, entre otros muchos, un ejemplo de lo que podía haber sido –Isla hablaba por experiencia– el final de uno de aquellos sermones dedicados a la devoción de la Virgen María:

Este será el arduo empeño en cuyo golfo desplegará las velas el bajel de mi discurso; y para que lo haga viento en popa, será preciso que sople por el timón el aura benéfica de aquella deífica Emperatriz de los mares, implorando su protección y su gracia con el acróstico epinicio del celestial paraninfo: Ave Maria.

El autor describe a continuación el impacto causado en el público por tal apoteósico final mariano:

En medio de eso, no pudo contenerse el auditorio sin prorrumpir de contado, primero en un alegre y bullicioso murmurio muy parecido al que hacen las abejas alrededor de la colmena, después en aclamaciones y en vítores descubiertos, arrojando hasta la bóveda o artesonado de la iglesia, no solo las monteras y sombreros, sino que no falta quien diga se vieron también revoletear algunos bonetes.

3. LA MORAL CORTESANA

El teatro tuvo en la época del Barroco hispánico una evidente relación con la política. La metáfora del mundo como un drama es al mismo tiempo la de la Corte, desplazada y promovida, al igual que el pueblo, hasta la misma escena teatral, para instrucción y deleite de los

asistentes. El teatro deviene, pues, como en Shakespeare, trasunto de la Corte y su Rey, además de hacerlo del Mundo y de su Autor.

Ante el escenario se espera que el espectador advierta que el orden del mundo y sus personas se corresponde con el de la Corte y sus representantes, un orden puesto ahora como modelo sobre las tablas. Y que el espectador concluya, a su vez, que si fuera de la Corte no hay reino ni país, fuera del mundo que la imita en el escenario tampoco hay pueblo ni patria, sino tipos extraños sin un papel que interpretar en la obra.

Jerarquía y distancia

No puede pasarnos por alto que la Corte misma, la más rutilante del Viejo Continente, ofrecía una clara imagen escenográfica. A la suntuosidad del ceremonial borgoñés, el que se tomó como modelo en España, se añadía la divinización del monarca y la compleja teatralidad barroca del protocolo castellano.

El «teatro» de la vida de palacio, en tiempos de Felipe IV –el primer «Rey Sol»

y tío del Rey Sol francés–, costaba, en términos materiales, un millón y medio de ducados al año, a fin de mantener la Casa del Rey y sus liturgias ceremoniales, las que acompañaban desde el desayuno hasta la cena, y a los actos internos tanto como a los externos de la residencia real, todos ellos envueltos en un barroco ritual.

El organigrama del personal que sustentaba la magna exhibición del monarca ante sus cortesanos y plebeyos –Felipe IV también fue apodado «el Grande»–

hace que nos parezca hoy insignificante la plantilla de oficiantes y empleados que asisten a las coronas europeas. En la cima de la pirámide, y después del rey

–«El Cuarto Philipo fue desde el Cielo el Planeta», escribe Calderón en la comedia La banda y la flor–, figuraban entonces tres máximos oficiales: el sumiller de corps –lo fueron todos los validos de los reyes–, quien guardaba las llaves del palacio y mandaba sobre los sumilleres menores; el mayordomo mayor, responsable del gobierno de palacio y el asistente más personal del rey, y el caballerizo mayor, que regentaba las caballerías, la armería, la defensa real, las salidas de cacería y un total de doscientos oficios, como cocheros, mozos de litera y ballesteros, ligados a esas y otras actividades. Dichos tres oficiales eran los únicos servidores del monarca que tenían acceso

directo a su cámara privada, compuesta de dormitorio y despacho.

En los escalones siguientes se hallaban el secretario privado del rey; los gentilhombres de la boca, al servicio de la mesa del soberano; los alcaldes de Casa y Corte, encargados de la administración de justicia; el aposentador mayor

–Velázquez lo fue–, quien tenía acceso directo al rey y comandaba a diez aposentadores menores; el acemilero mayor, a cargo del transporte animal; el maestro de cámara; el escribano; el guardajoyas; el contralor, o responsable de la administración; el tesorero; el grefier, u oficial de ceremonias; el anotador de asientos; los costilleres, que asistían en las ceremonias religiosas. Y otros cargos inferiores, como el capellán mayor; el limosnero jefe; el médico real; el cirujano; el sangrador; el boticario mayor; el barbero mayor y sus barberos, responsables de la higiene del monarca; el furriera, o encargado de la limpieza de muebles y habitaciones; los ujieres de cámara; los maceros; los porteros de sala y de capilla; los músicos y cantores; los veedores de vianda; los cocineros y mozos de cocina; los camareros; el trinchante; el copero; el tapicero mayor; los relojeros; los mozos de oficio; los criados... Sin que faltaran enanos, bufones y truhanes, con la misión de divertir a los reyes. Existía también el cuerpo de oficiales y criados para la Casa de la Reina, asistida en primer lugar por la camarera mayor y la dueña de honor, y otros tantos empleados para las casas de los infantes. Pero en general al rey no se le podía hablar, si el soberano no lo pedía, y además era intangible, no se le podía tocar. Si, por ejemplo, desmontaba de su caballo, nadie podía montar después en este.

Pero el fasto no suplía la fragilidad política de una Corte amenazada por las muchas diferencias en tensión que existían en la Península y en los dominios del exterior. Ni con Felipe II se aseguró la aglutinación de las provincias y las diversas culturas de la Hispania, donde por demás se impulsaban políticas de

persecución de etnias y minorías que solo contribuían a aumentar los factores de disociación en el conjunto de la Corona. El reto de aquellos monarcas del Barroco, deudas financieras aparte, era conseguir ser vistos y obedecidos por todos sus súbditos como reyes; es decir, el reto era la conquista de la realeza. Eso fue más fácil en Francia, que tomó el espejo feudal y centralizador de Borgoña; pero en España, donde la verdadera unión política no se alcanzará hasta finales del siglo XVII con el primer Borbón, la Monarchia Catholica se asentaba en los consejeros de Estado (nobles y prelados), virreyes, capitanes generales, gobernadores y el secretario del rey, todos ellos, sin

embargo, sobre una débil estructura constitucional que venía condicionada por la inercia de los varios reinos hispánicos anteriores, con sus propios consejos, cortes y fueros propios, como tuvo la poderosa Corona de Aragón (la actual bandera de España proviene de la enseña catalano-aragonesa). Carlos I y Felipe II debieron jurar, arrodillados, en la Seo de Zaragoza, la aceptación de las leyes y libertades de dicha Corona.

Los levantamientos de portugueses, catalanes y andaluces eran una clara muestra de la dificultad por consolidar una Corona centralizada, con efectivo poder y autoridad. Durante los siglos XVI y XVII la Monarchia no fue constitucionalmente Reyno, aunque un solo cetro uniera a las «Españas». Felipe IV, a sus diecinueve años, tuvo que leer, no sin sorpresa e inquietud, la Instrucción secreta que le entregó el conde-duque de Olivares advirtiéndole de que se preocupara en adelante de mantener unido «el mayor imperio que se ha visto hasta ahora junto». Para lo cual serviría, ante todo, y como sucedió con sus antepasados, el pretexto de la unidad y la extensión universal de la fe católica.

La regeneración del Estado propuesta al principio por el conde-duque, con su Instrucción secreta o «Gran Memorial», así como su ambiciosa Unión de Armas, fueron más una empresa moral-religiosa que de reforma política y económica del Estado, desoyendo las medidas que sobre esto último venían reclamando Martín González de Cellorigo y los economistas, llamados «arbitristas», de su tiempo.

Olivares trató sobre todo de reforzar la dinastía imperial de los Austrias como garante de una monarquía y una Iglesia católica «universales».

No hubo guerra europea, sobre todo la de los Treinta Años –cien mil soldados españoles caídos–, en la que no estuviera involucrada España en defensa de este fin esencial. «Dios es español y está de parte de la nación en estos días», dijo el valido del rey en plena guerra europea. Huelga decir que la Corona contó siempre con el decisivo apoyo de la Compañía de Jesús y con el impagable favor de la cultura y la ideología de un Barroco en su plenitud. Con su potente

imaginario e influencia popular, los artistas, escritores, estadistas y predicadores apuntalaron la Corona de los últimos Austrias como una, diríase, «monarquía trascendente», justificada por la misión ecuménica de sostener y propalar la fe católica, y ello con la imagen entre mítica y sobrenatural del rey a la cabeza de la empresa. Asombraba, por ejemplo, a los ilustres visitantes del Real Alcázar atravesar el Salón de

los Espejos, redecorado por Velázquez, y ser recibidos desde su trono por el monarca, sentado con regia gravedad bajo el retrato ecuestre de Carlos I pintado por Tiziano, hoy en el Museo del Prado. En la barroca Corte palatina, Corte y teatro se retroalimentaban.

El reto de los Austrias era conquistar la realeza, seducir e imponerse con soberana dignidad, pues tener la corona, el cetro y el título de monarca no bastaba. El poder exigía la imagen del rey como supremo ejemplo de gravitas y decorum que lo hicieran ver, definitivamente, por encima de nobles y plebeyos.

No existía esta tradición de cultivo de la realeza en la Corona de Castilla.

Además del ceremonial palatino, el «capital simbólico» de la cultura del Barroco ayudó grandemente en esa acometida por la realeza, tanto desde lo artístico y literario como desde lo teológico e ideológico. La cultura fue el puntal de la representación de la buscada majestad, dentro y fuera de la Corte. Esta era, mientras tanto, el supremo teatro, el mayor universo dramático: un mundo de ilusión abastecido por la cultura escenográfica de dramaturgos, artistas, escritores y predicadores, todos especialistas en juegos de espejos. Ellos, y no solo las armas, contribuyeron a la consolidación de la Corona como símbolo sacro y como supermito por encima de los mitos humanos. La monarquía se sostenía en la política, pero la realeza, cosa distinta, debía edificarse con la escenografía propia de la Corte y, en la base, sobre el excepcional andamiaje simbólico-espiritual de la cultura y de la moral barrocas.

Solo hay que ver cómo se retrataba a los reyes y se escribía sobre ellos, por ejemplo, presentando a un desgraciado Carlos II o a un mediocre Felipe III como dechados de majestad y dignidad. Había que componer la definitiva «imagen regia» que invistiera al rey, más allá de su figura de monarca todopoderoso, con una naturaleza sobrehumana, como mediador de la Divinidad y al mismo tiempo como modelo de héroe justo y compasivo. Al soberano se le atribuían por ello dos cuerpos: el mortal y efímero (Felipe IV era, en este aspecto, de buen yantar, galanteador y concupiscente), y el cuerpo espiritual, aquel que recordaba la permanencia de la majestad real. El rey era visto como un vice-Dios en la Tierra y así se le tenía que hacer representar. Velázquez pintó en Fraga al rey Felipe IV

ataviado en rojo, plata y con un cetro militar de oro, cuadro que fue

inmediatamente expuesto, bajo un dosel bordado también en oro, en

la iglesia de San Martín, en Madrid, y ante cuyo retrato la gente se inclinaba con toda reverencia. El proceso de elevación y sacralización del soberano gracias al arte y a las letras ya había empezado con Fernando II de Aragón, el Rey Catholico. Por su parte, Góngora llamó al mismo Felipe IV «deidad», Calderón escribió «Son en la fe nuestra / Dioses humanos los Reyes», y Lope de Vega, autor de El príncipe perfecto, anotó:

Que los príncipes son humanos,

nadie lo puede dudar,

pero la poesía

debe hacer su divinidad brillar.

No debe de ser difícil adivinar el orgullo y embeleso de autores y comediantes cuando el rey y su corte asistían a sus representaciones en el Salón Dorado del Alcázar, en el Real Coliseo del Buen Retiro o se personaban de incógnito en ciertos corrales de comedias de la Villa y Corte donde los reyes disponían de aposento privado. Todo lo cual no quitaba que se siguiera viendo al soberano a modo de ejemplo de dignidad y justicia terrenales. En este sentido, «Reinar es velar», como recordaba Quevedo.

La representatio maiestatis se concentraba en el abarrocado protocolo de palacio y de todas las actividades del monarca, ya fuera en la celebración de cortes, en los actos religiosos, en las corridas de toros, en las casas de comedias o en sus frecuentes cacerías. Tómese de muestra la recepción de visitas en las estancias reales, obligando al visitante a asistir a un ritual de acceso basado en las distancias físicas, tanto personales como espaciales, hasta alcanzar por fin el aposento real, un casi santuario, donde aguardaba el monarca como una estatua inanimada: callado, gesto indolente, postura hierática, todo tal cual correspondía a su digna majestad. Dicho acceso comprendía la entrada en una sala con sus porteros; el paso, a continuación, a una saleta intermedia, con sus braceros y la presencia de unos capitanes; el tránsito, después, a una antecámara, donde podían aposentarse los obispos, la nobleza y los embajadores, y desde la cual se

accedía a una antecamarilla que daba paso a los espacios personales del monarca: la cámara, el aposento y finalmente el dormitorio, un lugar al que solo tenían acceso, además del personal de servicio, personalidades como el secretario privado del rey, los virreyes, los cardenales y el presidente del Consejo de Estado. Con anterioridad a

este circuito real, cualquier visitante tenía que haber recorrido largos pasillos y dejarse impresionar por los lienzos de Leonardo da Vinci, Tintoretto, Veronese, Rubens, Tiziano y Velázquez que colgaban de aquellas paredes.

El protocolo no solo era la representación del poder real, sino el poder mismo. El ceremonial de la monarquía barroca, la liturgia de la realeza, con su jerarquía de oficiantes, símbolos y rituales, y todo su juego de distancias, no era una escenificación convencional y hueca, sino llena de fuerza y sin duda cargada de significado moral: la de la obediencia al código de las diferencias de rango, dignidad y oficio, en la Corte y en el mundo. La ética del Barroco español emana de la confusión entre el espacio cortesano y el espacio de un escenario, fuera este secular o sagrado. Otro ejemplo de ceremonial cortesano era el ágape palaciego, con el sillón del rey alzado sobre una tarima y bajo un dosel –si se requería, improvisados–, mostrando en conjunto una escenografía que hoy, salvo en el cine, sería imposible encontrar. En ningún momento se podía alterar la gravedad y suntuosidad de la presencia del monarca a la mesa. Todo giraba a su alrededor.

Entre la sala y la cocina, cada comida del rey movilizaba a casi un centenar de cortesanos y empleados. Si comía retirado, entonces estos se reducían a solo una veintena. El Rey Planeta, así se apodaba también Felipe IV, solo se dirigía a los múltiples concurrentes con escuetas miradas o leves señales con la mano, mientras que ellos correspondían con su silencio y se deshacían en genuflexiones e inclinaciones de cabeza.

El silencio reverencial presidía también otros servicios de palacio, como el de vestir o desvestir al rey, calzarlo o armarlo. Solo sus oficiales mayores podían dirigírsele sin que antes hubiesen sido interpelados por el monarca. Las cerca de dos mil personas que transitaban cada día por el Real Alcázar, con sus diferentes rangos, dignidades y oficios (de la nobleza y el cuerpo diplomático a la servidumbre, de los clérigos a los mozos de cuadra), estaban, tras tanta reverencia, y como es fácil suponer, prácticamente despersonalizadas por el peso de la simulación y del gesto obligado hacia el monarca y los nobles. Todos actuaban y lo sabían; pero acataban, porque salir de la Corte, el máximo escenario barroco, era salirse del mundo, el de la realidad como sueño. Los ritos del protocolo, es decir, de la «obra» que se representaba en palacio, sometían

incluso a la propia figura del monarca, como cuando Felipe II tuvo que obedecer a su preceptor Juan de Zúñiga y abandonar el lecho

nupcial en su primera noche con María de Portugal, pues habían tocado ya las dos de la madrugada y lo que correspondía era que cada esposo durmiera en su cámara.

Como sea, y en contraste con el llano mundo, Dios y su Creación, y el Rey y su Corte, eran los caracteres más importantes del drama barroco, aunque no siempre aparecieran en escena. Todas las soluciones al problema humano provenían de ambas majestades supremas, el poder real y el poder divino. La influencia de la Corona y de la Iglesia era tan grande en la España del siglo XVII que, por ejemplo, en el día del Corpus de Sangre, durante la revuelta de los catalanes en 1640, incluso los sublevados clamaban Visca el rei! y Visca la fe!

Del mismo modo, mostrando ese binomio de lo eclesial y lo real, la jerarquía eclesiástica de Gerona decidió en aquella misma fecha la excomulgación colectiva de los tercios militares provenientes de Castilla.

La importancia de las reglas

Hasta cierto punto, las decisiones del rey expresaban el poder de la Divinidad y la gracia de Dios, representado en la tierra por el monarca católico, al que se tenía como primer restaurador del mundo. El rey, encarnación de la justicia, era la alegoría de Dios y de su gracia, mientras que nobles y plebeyos, meras criaturas de carne y hueso, lo son de la naturaleza y de la mundanal preocupación por el honor.

En este sentido, el ya citado Walter Benjamin se refirió en su libro sobre el teatro barroco a la cruda lucha entre diferentes intereses, o «dialéctica del escenario».

El teatro barroco trata de reflejar una sociedad estructurada, con su orden y sus reglas, pero también afectada por sus desigualdades, conflictos internos y, sobre todo, por la frágil naturaleza humana. Refiriéndose a esta, dice don Quijote (2.ª

parte, cap. XI) que engendra tristeza, y que si es mucha, los hombres «se vuelven bestias».

Con todo, el mismo fenómeno del teatro nos recuerda la importancia de las reglas para su representación, como son igualmente importantes las reglas, en la España barroca, para la vida de la Corte y la imagen de la realeza; también para

el resto de las artes, y después de todo para la salvaguarda del orden y

la obediencia de nobles y plebeyos. Las reglas son esenciales para el Barroco. Si se quiere, puede verse en él a una cultura enfática y excesiva, a veces hasta el paroxismo: Calderón, por ejemplo, hace que Cristo consiga un hábito de caballero (en el auto sacramental Las órdenes militares), o que haga incluso oposiciones a cátedra, en La vacante general. Refiriéndose al arte barroco, el escritor Severo Sarduy afirmará que su lenguaje de «la superabundancia y el desperdicio» lo convierten en un arte claramente «subversivo» de la normalidad burguesa. Pero las reglas para expresar tanta imaginación no podían saltarse.

El teatro era el espectáculo del Seiscientos. Por eso no faltaron tampoco las críticas a los desórdenes que frecuentemente se producían en determinados lugares donde actuaban los comediantes, ya fueran corrales, teatros populares o escenarios a cielo abierto, y donde algunos aprovechaban para hacer sus negocios, armar barullo o cometer fechorías. El jesuita Juan de Mariana, que llegó a ser profesor en Roma y en París y que no era un inquisidor ni un cascarrabias, puso un paréntesis en su obra erudita –publicó una copiosa Historia general de España (1601)– para denunciar «la licencia y la libertad del teatro» en el libro Tratado contra los juegos públicos (1609), con varias ediciones.

Inspirado en Tertuliano y su obra De spectaculis sobre el circo romano, el padre Mariana, dispuesto a salvar «la moral decente de la república Christiana», rechaza cierto teatro popular y todo lo que sucedía alrededor de este, como

«oficina de deshonestidad y desvergüenza donde muchos de toda edad, sexo y calidad se corrompen y con representaciones vanas y enmascaradas aprenden vicios» (cap. 1 de dicho libro).

El teatro popular, la farándula, el circo y los toros –«correr toros es feo y cruel espectáculo»– son, para Mariana, «juegos públicos que se llaman espectáculos»

y como tales la ocasión para que, en cuanto se congregan ciertos tipos y la muchedumbre, se echen al traste las «costumbres christianas», con individuos que gritan, se emborrachan, riñen o abusan de mujeres en los burdeles cercanos, por no hablar de los propios comediantes que con sus «palabras, meneos y vestidos» incitan a la disipación, preguntándose de paso el jesuita «por qué deleitan tanto las representaciones» (cap. 5). Por otra parte, del espectáculo taurino relata el 7 de julio de 1655 el escritor y cronista de Madrid Jerónimo de Barrionuevo:

Hoy se corren los toros. No los veo, que no gusto de fiestas semejantes donde el calor es excesivo, el cansancio grande, la inhumanidad que allí hay terrible, muriendo unos entre las fiebres, quedando otros estropeados a palos de los guardas que asisten, poniéndose todos en semejantes regocijos a treinta con rey.

Salen tres a rejonear: no es Barrabás el postrero. Hay lanzadas de a pie y otras cosas: 30 toreadores escogidos, muchas empanadas y garrafones. Gástase que es un juicio, y ninguno le tiene en ocasiones semejantes; abanicos y moscas andan listos. Con que Vm. puede darlos por vistos, sin costarle más que en extender los ojos por esta breve relación que le hago.

Asimismo, volviendo a la queja del padre Mariana, más valdría, dice este, que las mujeres no salieran en la escena a representar (cap. 8), y que lo representado, concluye su tratado, fuesen «no fábulas, sino verdades». Sorprende a los ojos de hoy que mientras el autor reprueba, muy resuelto, «todo el aparato del Theatro», recomiende juegos y espectáculos «seguros», dice, como «jugar con las ballestas y los arcabuces al blanco con premio propuesto por el público, lo cual sabemos se hace en otras naciones con gran cuidado y aprovechamiento». La denuncia del padre Mariana presenta así los mismos tintes barrocos de los que se queja.

Pese a todo, el Barroco en su conjunto no es anárquico. La hipérbole no significa el caos. Fue un tiempo de vértigo controlado. Las reglas están en él estrechamente unidas a la posibilidad de expresar con el arte y las letras el vacío de la vida, al mismo tiempo que las vemos unidas a la necesidad de justificar la supremacía de la gloria, la grandeza del poder y la excelencia de todos los que alcanzaban la fama. Todo ello en una sociedad en crisis y desengañada que se desbocaría hacia la total confusión si no fuera por la existencia de ciertas reglas de vida y conducta.

Antes de escribir sus Reglas para la dirección del espíritu (1628), Descartes había escrito un Arte de la esgrima también con sus rigurosas reglas. Después de todo, el Barroco europeo es el tiempo del método científico, de las matemáticas y de las más alambicadas reglas para la composición musical, como vemos en el arte de Bach, de Scarlatti o de Couperin el Grande.

Y las mismas reglas de geometría que precisan, por ejemplo, el arte de la esgrima o el de construir columnas salomónicas, serán el apoyo fundamental para la física de Galileo y para la metafísica, «al modo geométrico», de Spinoza,

en aquel fructífero siglo XVII.

4. QUEVEDO O EL SUEÑO DE LA VIDA Aunque no nos dé una idea clara y definida de la moral –no es lo típico de una mente barroca pretenderlo–, Quevedo fue uno de los principales moralistas del Barroco. «El gran escritor moralista de nuestra lengua», según el filósofo José Luis L. Aranguren.

Ochenta años antes de que La Bruyère, en su exitoso Los caracteres, publicara un agudo retrato de los diferentes tipos humanos, Francisco de Quevedo (1580-1645) iniciaba la escritura de Los sueños, una de sus principales obras en prosa.

Es un libro de lenta elaboración, escrito entre 1605 –justo el año en que Don Quijote veía la luz– y 1622, pero no publicado hasta 1627, fecha de la muerte de Góngora y cuando faltan casi diez años para que se publique la obra no menos famosa de otro autor, La vida es sueño, de Calderón de la Barca.

Todo es apariencia

En Los sueños, cuya tardía aparición fue también debida a la censura existente en la época, encontramos algunos de los principales elementos definitorios de la moral barroca. Prosiguen los temas del desengaño, el ingenio o la libertad, presentes en Cervantes y otros autores, pero se introducen e intensifican los de la vida como «comedia», o juego de «apariencias» y, en fin, como «sueño», que brillarán después con Calderón y Gracián, entre otros. «En un principio era la Apariencia», escribe en su Nuevo Glosario Eugenio d'Ors, un «gracianista del siglo XX», en palabras del mismo José Luis L. Aranguren (La filosofía de Eugenio d'Ors, Prólogo).

La obra en cuestión de Quevedo lleva por expresivo subtítulo: Sueños y discursos de verdades descubridoras de abusos, vicios y engaños, en todos los oficios y estados del mundo. Se trata de un libro publicado solo un año después de su relato más conocido, El buscón (1626), de temática picaresca y en la que asoma ya la crítica de la doblez moral y de la miseria humana. El protagonista, don Pablos, se hace pasar por caballero entre una comunidad de hambrientos que

disimulan tanto como él. Todos viven de la apariencia. Pero esta obra no contiene todavía las digresiones morales que encontraremos enseguida en los cinco imaginativos «discursos» o breves ensayos que integran Los sueños, cuya lectura no resulta nada extraña en una época, como la nuestra, dominada también por los sentimientos de

irrealidad.

A diferencia de otras obras del mismo autor, en esta parece haber menos afectación y trabajo por el estilo que por expresar ciertos contenidos de pensamiento, si bien en el Barroco, e incluso en su moral, el fondo, la forma y aun la huella de la personalidad del autor son tres cosas inseparables. Un barroco moderno como el ya mencionado Eugenio d'Ors dirá del estilo de Quevedo: «En medio de esta orgía de fuerza brilla de pronto la inteligencia hecha malicia, con el frío esplendor de una navaja española, en la revuelta confusión de un fandango popular.» A vuelta de hoja, más allá del estilo y a propósito del mismo Quevedo, Jorge Luis Borges escribe: «El defecto esencial de lo barroco es de carácter ético; denuncia la vanidad del artista» (Prólogo a su Antología poética).

En «El sueño del juicio final», con que se abre el libro Los sueños, asistimos como espectadores, junto con el autor, a un desfile de personajes que representan el engaño de la vida y de las costumbres humanas, casi todas ellas caracterizadas por la hipocresía. El cultivo de la apariencia hace que veamos la vida como una comedia y el conjunto de la escena como algo vivido, por increíble, dentro de un sueño. En el soneto «Desde la Torre» habla también el autor del «sueño de la vida».

En otro de sus Sueños, «El mundo por de dentro», Quevedo nos sitúa ante la

«calle mayor del mundo», equivalente a la metáfora de la comedia o de todo el teatro, para dar en ella con el personaje del Desengaño, un tipo que reviste algunas de las preocupaciones de fondo del estoicismo: muerte, brevedad de la vida («la cuna empieza ya a ser sepultura»), vanidad, apartamiento, y el hombre siempre engañado por las apariencias. Una visión agudizada en otro de sus sonetos en Heráclito cristiano (salmo 19): «Cuán frágil es, cuán mísera, cuán vana», dice refiriéndose a la vida.

Un senequismo católico

Quevedo, como otros literatos y pensadores de las postrimerías del Renacimiento y primer Barroco, recibió la influencia del estoicismo romano. Fue llamado el «Séneca cristiano» y el «Lipsius español», pues la filosofía estoica reapareció en Europa a finales del siglo XVI gracias especialmente al latinista belga Justus Lipsius (1547-1606) y a su obra Manuductio Stoica, de 1604. El valido del rey Felipe IV, el condeduque de Olivares, quiso que su programa inicial de reformas se

basara precisamente en el libro de Lipsio De la constancia, autor contemporáneo que debió de conocer gracias a Quevedo.

Quevedo intercambió algunas cartas con dicho autor y tiempo después realizó una traducción del Enchiridion o «Manual» del filósofo Epicteto –romano, pero de origen griego–, una de las más diáfanas exposiciones del ideal estoico de la sabiduría de la vida. Epicteto comparó el mundo igualmente con un teatro:

«Recuerda», se dice en el capítulo XVII, «que tú eres actor en un drama que habrá de ser cual el autor lo quiera, breve si lo quiere breve, largo si lo quiere largo.»

En la versión de Quevedo, titulada Doctrina de Epicteto y publicada en 1635, con sucesivas ediciones, el texto está en verso rimado y aparece bastante cambiado respecto del original griego en prosa. Ahora es más prolijo y moralista, añadiéndose la referencia a la autoría divina del drama humano: *Acuérdate que Dios de esta comedia*

de argumento tan grande y tan difuso

es autor, que la hizo y la compuso.

Por otra parte, se hace evidente en dicha versión la lectura y el seguimiento de Séneca («Bien te veo correr, tiempo ligero...»), aunque con anteojos todavía bastante escolásticos, como es de notar en sus dos breviarios de pensamiento, publicados, con cierto éxito, antes de la traducción de Epicteto: Doctrina moral del conocimiento propio y desengaño de las cosas ajenas (1630) y La cuna y la sepultura (1632). Ambos son expresivos del pesimismo moral de Quevedo –nada extraño en aquel siglo, desde Shakespeare hasta Descartes o Racine– en lucha, a la manera barroca, del individuo consigo mismo, pero a favor de uno mismo:

«¿Qué enemigo tienes mayor que tu vida y quietud? (...) Es razón que vivas para ti y para tu provecho» (Doctrina moral, I). Volveremos a sentir esta especie de vibración existencial en la obra, siglos más tarde, de Miguel de Unamuno.

Por otra parte, Quevedo coincide con el hábito español, en aquel tiempo, de ignorar, si no menospreciar, la importancia y el progreso de las ciencias y el conocimiento. Así, afirma en su obra España defendida (cap. V), escrita en 1609

–cuando Galileo ya trabajaba en sus telescopios–, que las ciencias, tal como se iban desarrollando en el resto de Europa, eran solo buenas

para el «vivir», dirá, mas no para el «vivir bien»: es decir, esto último, para la vida acorde con la ley divina que manda sobre toda la naturaleza. La teología, junto con la filosofía y las leyes, debían estar por encima del resto de las disciplinas del saber. En realidad, sostiene Quevedo, todas las buenas cosas que le han sucedido a España proceden de la voluntad de Dios, así que «Él vence en todos los que vencen».

Las cosas malas han sido buscadas por el hombre. Este no ha de ser «divertido», salido de sí mismo, sino «hombre advertido», es decir, moral. El hombre que se arrepiente de sus pecados y engaños empieza a tener ya esta condición moral, como vemos en Heráclito cristiano, su libro del «arrepentimiento».

Una idea, esta última, que le empuja a tomarse con fatalismo los reveses de la vida y de su país, como el hecho de la crisis económica y política que no dejaba de crecer en España durante todo el siglo XVII. Por ejemplo, cuando Quevedo exclama en el mismo Heráclito cristiano (salmo 17): *Miré los muros de la patria mía,*

si un tiempo fuertes, ya desmoronados

(...)

y no hallé cosa en que poner los ojos

que no fuese recuerdo de la muerte.

Desengañado nuestro autor por el final del gran poderío español, escribe en una carta de 1645: «Esto... ni sé si se va acabando ni si se acabó. Dios lo sabe; que

hay muchas cosas que, pareciendo que existen y tienen ser, ya no son nada sino un vocablo y una figura.»

Abundando en el capítulo de lo ideológico, quizás es bueno recordar que el autor de Los sueños vino al mundo en el tiempo en que, póngase por caso, se terminaba la construcción de la cúpula del monasterio de El Escorial, a la vez que en Roma se completaba la construcción de la cúpula de San Pedro del Vaticano. Es decir, un tiempo en que Europa veía culminar al unísono sus dos mayores edificios –el Escorial y San Pedro–, ambos dedicados a dos máximos poderes como eran el poder de la Corona (Felipe II) y el del Papado (Sixto V), respectivamente, de los que Quevedo, igual que otros autores, fue un fiel defensor. En el citado libro España defendida (cap. V) atribuye además a la alianza entre el trono y el altar la esencia

misma de la política española: «Es natural de España la lealtad a los príncipes y religiosa. La obediencia a las leyes y el amor a los generales y los capitanes.»

De manera similar, en su obra posterior Política de Dios y gobierno de Cristo (1626), dedicada al conde-duque de Olivares, Quevedo justificará la lealtad a la Iglesia y la Corona, y así el deber del servicio de las Letras a las Armas. Según él, el discurso sobre la política debe serlo también sobre la religión, y viceversa.

Esto es, entre otras cosas, lo que encarecidamente le recomienda al príncipe católico –su vida coincide en gran parte con el largo reinado de Felipe IV–, quien, según Quevedo, no ha de faltar a su misión de ser el «gran restaurador del orden perturbado de la Creación». Aranguren se refirió a este consejo moral del escritor barroco al príncipe cristiano como la llamada a un «absolutismo del cuidado». Porque el príncipe había de cuidar de todos sus súbditos.

Por consiguiente, el Estado y su gobierno han de fundarse, para Quevedo, en las Escrituras y la ley natural, en las antípodas, por lo tanto, del renacentista Maquiavelo y lejos de lo que ya sustentaba en aquella misma fecha Hugo Grocio (Sobre el derecho de guerra y paz, 1625) y de lo que más tarde defendería Thomas Hobbes en su Leviatán (1651). Si este afirmará que «auctoritas, non veritas facit legem», Quevedo no se movió del «non est enim potestas nisi a Deo», al tiempo que lamentaba la progresiva pérdida de la «política cristiana», es decir, de la sacralidad de la política, provocando el más temible de los vacíos.

Igual que otros escritores del Barroco, la decadencia imperial y el auge de las soberanías nacionales que se experimentaba en aquel siglo XVII representaban para nuestro autor el peligro de la secularización de la política y, así, el de la disolución del vínculo entre lo terrenal y lo sobrenatural, entre la verdad del

hombre y la de Dios, que con el Papa y el emperador se venían garantizando desde hacía siglos.

El destacado diplomático Diego Saavedra Fajardo confesará un temor parecido por aquellas monarquías que, como la española, perdían su hegemonía, pues «en no creciendo, descrecen» (Idea de un príncipe político-cristiano, LX, 1640).

Aunque, a diferencia de Quevedo, Saavedra se inclina por reconocer cierta autonomía a la política y su práctica de la prudencia, bien que

siguiendo la política unida a la religión.

No hay duda de que el autor de Los sueños, sin perder su libertad, fue un escritor militante y un miembro leal a la Corte sin ser, no obstante, un cortesano. No tuvo empacho en dirigirse al valido de Felipe IV, el conde-duque de Olivares, en los siguientes términos:

No he de callar por más que con el dedo

ya tocando la boca o ya la frente

silencio avises o amenaces miedo.

¿No ha de haber un espíritu valiente?

¿Siempre se ha de sentir lo que se dice?

¿Nunca se ha de decir lo que se siente?...

(Epístola satírica y censoria)

En ello tampoco difiere de otros tantos literatos y artistas de su momento, que abrazan la ideología monárquico-señorial de la clase dominante y a la vez expresan su personal ansia de libertad. Creen, como servidores de la causa, que el espíritu habla por el poder, pero también, en su conciencia de autores, que el poder habla por el espíritu. Lo cual, ese saberse libres y al mismo tiempo apoyados, es una de las potencias que alentarán el genio del Barroco. El modo de manifestarse de este, vestido de pliegues conceptuales y con formas exageradas

–Barroco e hipérbole son sinónimos–, le facilitará al autor barroco disimular tal doble condición de ser libres y sirvientes.

La moral de Quevedo es la de un individualismo aristocratizante que se permite desde el postureo culterano y metafísico hasta la burla acerada y altiva de sus contemporáneos. Ya la biografía misma de Quevedo es puro barroquismo: arrebatamiento y caracoleo. Sus creencias son tradicionales, pero sus ideas son las de un barroco: todo sea por la forma de expresarlas y por sus efectos. En fuga de la realidad, Quevedo se encierra en su observatorio arrojando literatura del desenga?o desde lo alto:

Retirado en la paz de estos desiertos,

con pocos, pero doctos libros juntos,

vivo en conservación con los difuntos,

y escucho con mis ojos a los muertos.

Si no siempre entendidos, siempre abiertos,

o enmiendan, o fecundan mis asuntos;

y en músicos callados contrapuntos

al sueño de la vida hablan despiertos.

Las grandes almas que la muerte ausenta,

de injurias de los años, vengadora,

libra, ¡oh gran don Iosef!, docta la emprenta.

En fuga irrevocable huye la hora; pero aquella el mejor cálculo cuenta

que en la lección y estudios nos mejora.

Quevedo exclama en sus papeles que el mundo es una comedia con intérpretes que nunca acaban de mostrar su fondo. Pero él mismo, entregado al artificio literario y a su propio personaje, elude descender al contenido. Aquellos juegan, él sueña. El sueño de la vida para todos: «Fue sueño ayer, mañana será tierra.»

5. CALDERÓN: EL GRAN TEATRO DEL MUNDO

Pedro Calderón de la Barca (1600-1681) fue un insigne autor teatral y destacado moralista de la España del Barroco. Y una figura de primer orden en la cultura europea del siglo XVII. Al igual que Quevedo, registró la influencia de los antiguos filósofos estoicos y fue un personaje sumergido en el conflicto consigo mismo y en sus pensamientos sobre el destino. Pero Calderón es en cierto modo más penetrante que el autor de Los sueños: describe mejor la psicología de los personajes y llega más al fondo de su calibre moral.

La mayor parte de los protagonistas de sus obras teatrales representan a individuos en lucha contra ellos mismos en su interior. Sin embargo, su lucha con el mundo es diferente a la que tienen los sujetos en la obra de Quevedo, dado que en Calderón existe más bien la búsqueda de un entendimiento con el mundo. En cualquier caso, el universo calderoniano es completamente el del Barroco y su característica mezcla de formas rotundas e indefinición personal, de firmeza individual y consolación en el orden establecido. «Todo es sombra,

todo es viento», afirma en su drama El gran mercado del mundo. Ya Lope de Vega habla del «viento y sombra», en ocasión de los celos, en El caballero de Olmedo (acto II). Es un mundo de luces y sombras («Sombra y luz como planeta», escribe Calderón) que se abrió con el manierismo artístico y se volvió a ver, de Fritz Lang a Stanley Kubrick, en los años del cine clásico o «predigital» del siglo XX.

La obra de Calderón es contemporánea de la del filósofo René Descartes. Ambos autores eran católicos, crecieron en la cultura jesuítica y tuvieron un referente moral en el estoicismo de Séneca. Ambos estaban también instalados en el pesimismo de un siglo, el XVII, que no conoció ni la nostalgia de un pasado, como en el siglo anterior, ni la esperanza de un futuro, como en el siguiente. Y

en ambos las preguntas por el quién soy y por cuál es mi ser, hamletianas por lo demás, parecen sacudir todo su interior. Pero si Descartes escoge, para resolverlas, el apoyo del cogito, el «yo pienso», para nuestro autor la identidad será un cruce de monólogos de múltiple vocación y declara de paso la vanidad del yo racionalista cartesiano, que habría olvidado tanto la complejidad de lo humano como la pertenencia y sumisión del hombre a Dios, acercándole a la herejía. Calderón rechaza la pretensión racionalista, su vanitas, por querer

«fundar en razón su razón», lo cual, piensa, es cosa propia de descreídos y, al cabo, de herejes.

En el filósofo francés la razón fuerza y ordena el sentimiento, en tanto que en el dramaturgo español es este, el sentimiento soberano, el que le hace un sitio a aquella y le concede un fuero. Nótese que la pasión, incluido el amor, es en Descartes (Las pasiones del alma, de 1649, artículo 69) una mecánica del cuerpo y por lo tanto incompatible con la acción y el valor del espíritu. Mientras que para Calderón el mismo amor y hasta los celos pueden casar con el sentido personal del honor, como sostiene Don Gutierre, el protagonista de El médico de su honra (1635):

... que dicen que amor y honor

pueden, sin que a nadie asombre,

permitir que llore un hombre;

y yo tengo honor y amor.

(Jornada III, cuadro I)

También para el español la pasión posee cierta autonomía; no es, como en el francés, un efecto de causa solo material (artículo 40 del citado libro). No obstante, en ambos autores este afán de oponer entre sí y de domeñar una facultad por la otra solo hace que revelar el empuje que mutuamente se prestan y su forma de existir opuestas, sí, pero entrelazadas, como aparecen ligados entre sí los elementos de un retablo o de una escultura de aquel mismo Barroco. De modo que ante una mente barroca nos podemos permitir sospechar que es el sentimiento el que empuja a un primer plano a la razón, y viceversa, aunque con menor fuerza. Lo cual se verá más tarde en Goethe y el Romanticismo europeo.

El pensamiento moral de Calderón puede ser centrado sobre dos de sus obras de teatro. Una es La vida es sueño (1636), posterior en casi una década a los citados Sueños de Quevedo y anterior en otros diez años a las Meditaciones metafísicas de Descartes, donde, en la búsqueda de la certidumbre, el filósofo se tropieza

con el hecho de que «no hay indicios ciertos para distinguir el sueño de la vigilia» (Primera meditación). La otra obra es el drama posterior y auto sacramental El gran teatro del mundo (1655), escrito por el tiempo en que, por ejemplo, Velázquez preparaba ese escenario teatral sobre tela que son Las Meninas. A partir de estas y otras composiciones asistimos a una cierta progresión, por momentos y temas reflexivos, en la mentalidad de Calderón.

Nacidos en el engaño

El primero de estos momentos calderonianos es el descubrimiento del «engaño»

de la vida y el mundo. Ya el nacimiento mismo introduce en el interior del hombre el engaño que representan la vida de los sentidos, la propia razón y las relaciones entre los hombres.

Las apariencias y la confusión, y en un extremo la mentira, dominan ya desde la infancia todos los niveles de la vida personal. En consecuencia, producen en nuestra mente un sentimiento, el del engaño, sobreañadido al que tenemos como seres de vida mortal y breve, viniendo así a acentuar más el drama de esta vida.

En la persona de tal manera engañada se duda, en fin, hasta de la misma identidad personal, como le sucede a Segismundo, el protagonista de La vida es sueño. Ello es justo lo contrario de la conclusión cartesiana de que uno existe, puesto que piensa, y que

existe con la identidad propia de un ser pensante. Pero el del engaño es un tema barroco por excelencia. Aparece ya en Cervantes y su Don Quijote en capítulos tales (1.ª parte, caps. 45-47) como los dedicados al

«encantamiento» que hace confundir lo que parece con lo que es y que por ello provoca inquietud en el alma y pleitos entre los individuos.

Desengañarse: todo es sueño

En un segundo momento el engaño consigue tornarse en «desengaño», porque, bien pensado, hemos de ser conscientes de que «la vida es sueño» y así, salidos

de dudas, habrá que admitirlo. Si en Descartes el sueño es la metáfora de un engaño provisional, para Calderón es en cambio la verdad de la vida, sobre la que se asientan las demás verdades:

Ya veo al cristal del desengaño,

que soy polvo, nada y viento,

como enseña el personaje del Desengaño en El gran mercado del mundo. Soñar no es una pesadilla, ni tampoco una ilusión.

Esto último, la ilusión, es lo que uno se imagina estando despierto, mientras que Calderón asume que el sueño es lo que uno se imagina estando dormido. Lo cual denota, a diferencia de la visión o de la misma «ensoñación», la posibilidad de que lo soñado sea verdad al despertar. Porque el que no sueña, sino que está despierto, ya descarta, en y por su misma vigilia, que la ilusión o su ensoñación se correspondan con la realidad. Tampoco el soñar es para Calderón una especie de sublime conocimiento, como encontramos, a finales de aquel siglo, en sor Juana Inés de la Cruz y su Primer sueño. Por lo demás, la alusión al sueño, ya existente en Quevedo, se encuentra igualmente en el citado libro de Cervantes, ahora en el episodio de la cueva de Montesinos (2.ª parte, cap. 22), y lo estará más tarde en Baltasar Gracián y su obra El discreto (1647).

Soñar supone la experiencia del mundo durante la noche, con sus sombras y su oscuridad, pero también con su artificial luminaria y sus placeres. Por este motivo, exclama un asombrado Segismundo «... que no es posible que quepan en un sueño tantas cosas». Soñar es, en suma, la condición real del sujeto, «tan clara y distintamente como ahora lo estoy viendo», afirma el mismo personaje. Y es igualmente una oportunidad de la cual servirse:

Sepamos aprovechar

este rato que nos toca.

Calderón nos hace pensar que en realidad somos animales que sueñan y que prefieren estar dormidos con sus relatos antes que estar despiertos con sus verdades. Y que este pensamiento es también un sueño.

En la mente de un escritor barroco como él, la vida es un sueño dentro de otro sueño. Por ello La vida es sueño finaliza con un Segismundo que declara el sueño como un «maestro de vida» y confesando que tiene miedo de despertar.

Inevitable es, pues, pensar que para Calderón la vida es sueño y el sueño es vida.

El despertar a la vida como teatro

La mente calderoniana sigue con una tercera etapa, otro «momento» del alma.

Vemos ahora como el sujeto no se resigna a permanecer en su mente confundida entre el resplandor y la oscuridad, a pesar de la atracción del espectáculo y de estar tentada de no moverse de ahí. El ser humano aspira al ser real, aunque guste de la apariencia. Prefiere la certeza a la incertidumbre. Por este motivo se siente capaz de desentenderse de la consolación del sueño.

Es ahora el momento del «despertar». Una salida a la luz como la que aconteció al salir del vientre materno. Despertar del sueño de la vida equivale a un segundo nacimiento. Pero con la diferencia de que este ya no nos arroja a los engaños que eran connaturales al primero. Es pues ahora cuando la mente puede ver con lucidez y reconocer el mundo como un teatro,

la anchurosa plaza

del gran teatro del mundo

en palabras de Segismundo en La vida es sueño (Jornada II, escena XVIII). El mundo como teatro es una imagen que Calderón recoge de Quevedo y de la

literatura barroca anterior, afecta a la idea de un theatrum mundi, heredada, ya dijimos, de Séneca y los filósofos estoicos. Otros autores

europeos realizan la misma comparación, como Laurentio Beyerlinck en su obra Theatrum vitae humanae o Pierre Boaistuau en su libro Theatrum mundi, traducido al español en 1659.

Calderón retoma la imagen del mundo semejante a un teatro en la versión de La vida es sueño como auto sacramental, en que Trono y Altar, lo palaciego y lo eclesial, aparecen juntos sobre el escenario. En este drama Dios encarga al Mundo que prepare la representación de su Creación, al modo de una comedia donde cada actor tiene un particular papel que interpretar. Contemplamos en esta obra una especie de «teatro dentro del teatro», con el cual Calderón resalta la fugacidad de la vida y la vanidad del hombre. Ideas y escenografía, la parte más visual del teatro, incluidas las tramoyas, nunca, posiblemente, habían estado tan unidas como en este autor, para quien la pintura, por cierto, y según dijo, era «el arte de las artes». A juicio de José María Valverde, en su Historia de la literatura universal (II), Calderón representa «la imaginación escénica más creativa y cambiante que ha tenido nunca España».

No es casual que el año de publicación de dicho auto sacramental (1655) sea también el mismo en que otro gran artista con sentido escenográfico, el escultor Bernini, finaliza para el Vaticano su tan comentada obra –un híbrido de ascética y erotismo– Santa Teresa en éxtasis, representativa, al igual que el teatro de Calderón, del intenso carácter dramático de la cultura católica de aquel tiempo.

En ambos, escritor y escultor, lo dramatúrgico logra absorber el tema, sin dejar de simbolizar una idea. Por eso Federico García Lorca, a diferencia de muchos de sus contemporáneos, como José Ortega y Gasset, o antes Azorín, que vieron en Calderón a un autor «anacrónico», supo captar como poeta la novedad y la perennidad, a un tiempo, de Calderón de la Barca.

El teatro, quizás más que la pintura, que lo imita, parece ser el protoarte del Barroco, y la teatralidad sería el signo común de toda su cultura, desde la fábula cervantina a la metafísica de Leibniz, desde el dramatismo pictórico de Caravaggio a la policromía musical de un Scarlatti o un Lully y luego de un Haendel (Música para los reales fuegos artificiales). Eugenio d'Ors dirá del pintor Rubens: «... no se contenta, como todos los barrocos, como todos los románticos, con llevar la pintura hacia la música. La convierte en teatro» (Tres horas en el Museo del Prado).

Por eso, por su sentido teatral envolvente, el pensamiento de Calderón puede ser comprendido mejor hoy, en nuestro mundo hecho

espectáculo total, que cuando el escenario acostumbraba a ser algo que estaba «enfrente» y el espectador aún no era, como en la actualidad, lo mismo que el espectáculo.

El llamado de la moral

Pero esta percepción del mundo como teatro no es el punto final en el trayecto de la mente calderoniana. De ahí pasa a un cuarto «momento», el más propiamente moral. Aquel en que se afirma: «Mas, sea verdad o sueño, obrar bien es lo que importa», tal como repiten Segismundo e incluso Clotaldo en La vida es sueño. «Obrar bien.»

En el mundo humano del sueño o del teatro –sueño, el de la escena, dentro de otro sueño, el del mundo– la bondad es lo único que no se desvanece: *Obrar bien, pues no se pierde*

obrar bien aún entre sueños.

(Jornada III, escenas IV y XVIII)

Sin embargo, la razón para la conducta ejemplar es el ajustarse a la ley de Dios.

Así, el mismo mandamiento es aclarado en la citada obra teatral: «Obrar bien, que Dios es Dios.» Con todo, para Calderón los hombres son libres. Tienen una libre voluntad, «libre albedrío» (asunto clave en Erasmo y la Contrarreforma), el cual les ha sido dado por Dios. Pero los hombres buscan también la salvación eterna, un fin esencial que para el católico requiere fe y sobre todo buenas obras.

De modo que el estoico y secular deber moral («Obrar bien...») está subordinado, para este creyente, al mandamiento cristiano de hacer el bien («...

que Dios es Dios»). La virtud cristiana como garantía de la virtud estoica. Dicho

en otras palabras, la razón práctica en Calderón (honradez, prudencia, temperancia, entre otras virtudes) debe actuar bajo la guía y de conformidad con la ley de Dios. Tal viene a ser el triunfo de Segismundo, presentado por nuestro autor como la verdadera victoria de un príncipe cristiano. El triunfo de Segismundo es el de la razón práctica en sintonía con la ley divina. De lo contrario, un príncipe injusto no merece la lealtad de ningún súbdito: *En lo que no es justa ley*

no ha de obedecer al rey,

declara Segismundo (Jornada II, escena III). Este tránsito moral hacia la vida buena incluye para Calderón un compromiso con la virtud y otro con la justicia.

Por una parte, la virtud es la cualidad moral requerida a todas las personas, especialmente la virtud del honor, aquella que ha de primar entre los nobles, los caballeros y las autoridades. Por otra parte, está la justicia, que es lo que distingue y se les exige a reyes y príncipes. Ambas cualidades refuerzan el mito de la monarquía como un régimen necesariamente basado en la moralidad.

Calderón defiende sin duda al monarca absoluto, pero a la vez le recuerda sus deberes, como hace también en el drama El príncipe cristiano. El buen rey no puede ser un tirano. Debe ser un soberano legítimo, un legislador justo y un juez equitativo.

De este modo, Calderón, como otros autores del Barroco, contribuye con su teatro, y el ideario que este despliega, al mantenimiento del poder y la autoridad del monarca (entonces Felipe IV), quien merece y al que se le debe la lealtad de su pueblo. Y ello hasta el límite de sostener:

Al rey, la hacienda y la vida

se ha de dar,

como dice Pedro Crespo, el personaje central de El alcalde de Zalamea (I).

Hay que recordar que en 1623 Calderón participó como soldado en defensa del rey en la guerra de Flandes, lo cual repitió, en 1640, y por dos años, en la guerra de Cataluña. Suyos son los versos:

La milicia no es más que una

religión de hombres honrados.

(Comedia famosa, 1650)

Apología cristiana

Pero esta suprema lealtad no pone aún el broche a la moral calderoniana.

Todavía queda un quinto y último «momento» del alma que experimentar. Es aquel en que el sujeto se dispone a un nuevo y

definitivo despertar: el de la unidad espiritual con Dios. La «religión».

Participar de la gloria divina es para cualquier individuo, del rey para abajo, su verdadera fama. En cambio, la fama o la reputación mundanas son simplemente pasajeras:

Acudamos a lo eterno

que es la fama vividora,

clama Segismundo al final de La vida es sueño (Jornada III, escena X). En suma, la única cosa que es eterna y prevalece sobre las demás, con su fama perecedera, es la religión:

Siempre, lo que permanece

más en mí, es la religión,

proclama el personaje del Mundo en la obra El gran teatro del mundo.

La religión es la cima de toda esperanza individual y social. Los hombres han de reconocer que la vida es siempre un sueño («que toda la vida es sueño», La vida es sueño, II, escena XIX) y que no hay verdadero despertar en la vida sino por la religión. Si no fuera así, viviríamos en un sueño permanente. Por lo demás, esta experiencia del despertar a la verdad se representa en los dramas de Calderón en la forma del sagrado símbolo de la eucaristía y el dogma de la transubstanciación. Igual, antes, que el sueño y el teatro, la eucaristía no es el recurso a una metáfora ni una simple alegoría, sino la imagen finalmente ilimitada de la vida.

Mientras que el teatro es para Calderón un reflejo tan intenso y extenso como se quiera de la vida, la eucaristía funciona en su obra como un símbolo vivo de la vida eterna. El Santísimo Sacramento y su adoración es una de las instituciones de la Contrarreforma. En El gran teatro del mundo la comedia se ha convertido en un auto sacramental y el espectador pasa de observar la vida natural del

«reino de este mundo», regido por el rey, a contemplar y gozar de la vida sobrenatural, la del «reino del cielo», regido por Dios. El espectador se ve trasladado de la esfera de lo humano al globo superior de lo divino. El hombre, por así decir, se «sobrenaturaliza» y nace a una nueva vida, gracias a esta inmersión dramatúrgica en el milagro cristiano de la conversión del pan y el vino en el cuerpo y la sangre de Jesucristo. Así, el auto sacramental calderoniano resume, en forma de triángulo, lo que es para este escritor la «política de Dios»:

en la base, la política y su Justicia; en el medio, la moral y su Virtud; arriba, en la cúspide, la teología y la Gracia de Dios. La gracia de Dios es la salvaguarda del orden moral de un mundo que reposa a su vez en la justicia del rey.

El auto sacramental y su escenificación de la eucaristía vierte luz sobre el espectador para que este descubra con todos los sentidos su segundo y mayor nacimiento: el que da sentido, finalmente, a nuestra vida. No son el sueño ni la visión del mundo como teatro los que justifican el sentido de la vida. Tampoco la

razón, ni la pasión. El sentido de la vida lo da Dios. Pero ante esta teología moral de Calderón uno no puede menos que críticamente pensar que ese despertar de la vida como ficción no ha conducido a la realidad de la vida. A la realidad en lo que esta tiene de visible y tangible con los sentidos corporales.

El definitivo despertar nos abre al infinito de Dios; pero tal cosa, desde una mirada secular y un juicio racional, es otra ficción. Esta vez, la de vivir la vida sobrenatural en el mundo natural. De nuevo, se ha abandonado la realidad por la ilusión; la ontología, o ciencia de los entes, por la mística que nos hace salir de la realidad. El pueblo tiene a su rey, pero el mundo, que comprende a los dos, tiene a su autor, que es Dios. Calderón se enfrenta a un mundo desgarrado, imposible de ser contenido en una síntesis. Dios era la única vía para pensar que esto último sí era posible.

Una moral secularizante

Sin embargo, no habría que pensar en Calderón y su prospecto moral como un tipo más de «católico intelectualizado». Ni de «moralista católico», pues la duda, la contradicción interior, la misma ambigüedad del honor y la mezcla de lo religioso con lo profano se echan enseguida de ver en el discurso de este excepcional comediógrafo.

La actitud de Calderón es diferente a la de aquellos autores anteriores a él que creyeron seguir a Erasmo por la senda de una philosophia Christi (Vives, Cisneros, Juan de Valdés, Luis de Granada). Calderón sería más bien un

«católico sensualizado», por su categórica opción por el drama barroco como medio para la transmisión de su pensamiento político, moral y religioso, hasta el punto de hacer de la eucaristía teatro. No deja de ser sorprendente en nuestro autor esa conseguida mezcla del escenario

y del púlpito, de la comedia y del sermón, de la fiesta teatral y de la liturgia, para ofrecer su personal visión de lo trascendente como una imagen plástica y representable.

Ética y teología, pues, sobre las tablas; y por ello solo comparable Calderón a los logros de un Shakespeare o un Molière. El dramaturgo español es un gran imaginativo y lo muestra también en su acercamiento a lo sagrado. Recuérdese, en este punto, el recurso de san Francisco de Sales a las imágenes y los sentidos

corporales en el Tratado del amor de Dios (1616), tenido por poco menos que obsceno en su tiempo. O antes, para otro religioso, Ignacio de Loyola, la importancia, al disponerse uno a rezar, de hacerse mediante la imaginación («con la vista imaginativa») una clara «composición de lugar», según leemos en sus Ejercicios espirituales (Segunda semana). Calderón pudo estar influido –estudió, como antes hizo Quevedo, en el Colegio Imperial de Madrid, a cargo de los jesuitas– por este reclamo ignaciano de la imaginación estética, incluso en el acto de preparación y desarrollo de la plegaria.

Como sea, su obra constituyó en España el más poderoso baluarte literario contra la reforma luterana y su intento de acabar con la liturgia del culto y la entrega emotiva a los sacramentos. No se puede negar, por otra parte, que el barroquismo imaginativo ha prevalecido en general en la Iglesia católica hasta hace pocas décadas. Allá a principios de la década de 1970, un anciano arzobispo español confesaba a sus presbíteros, poco antes de morir, que esperaba ir al cielo «para poder seguir postrado de rodillas ante el Santísimo Sacramento»

(¡qué necesidad, si ya tendría a Jesucristo delante!). Escena barroca, digna de los pinceles de un Ribera, un Cano o un Coello. Parecía olvidar su eminencia que la Santa Custodia no es necesaria cuando ya se está ante la presencia de Dios.

La ética de Calderón es más personalista y secularizante que religiosa. Es la del individuo confrontado a su propia libertad y más temeroso de sí mismo que del castigo y aún de la recompensa divina. Todo su fatum o destino es lo ganado por su libertad y sentido del honor, como también se ve a las claras en la obra El médico de su honra, casi de la misma fecha que La vida es sueño. Ya el arranque de este último drama, con el célebre «El delito mayor del hombre es haber nacido», nos presenta a un moralista más apegado al sentimiento de la vida que al interés por defender una determinada doctrina.

En este caso sería la doctrina del pecado original, según el cristianismo. Lo que en lugar de hablar del «delito» del nacimiento le habría hecho hablar a Calderón más bien del «pecado» de haber nacido. Ello no es de extrañar, pues la desgracia del nacimiento es un tema, a partir de la Ilíada (XVII), recurrente en la literatura y el teatro: desde Sófocles hasta Shakespeare (Enrique IV, II, acto III), en el mismo siglo de Calderón, y luego Goethe, en su Fausto (I, 1.139). Así, ya leemos en Edipo en Colono de Sófocles: «El no nacer es la suerte que triunfa sobre todas las otras, pero la que más se le acerca es volver cuanto antes allí de donde venimos.»

Cabe interpretar que la culpa no es por haber nacido ya pecador, sino, existencialmente, por el mismo hecho de haber nacido. Con esta dramática denuncia de Calderón parece señalarse desde un buen principio la grandeza de la condición humana. El filósofo Hegel escribirá a propósito: «El honor de los grandes caracteres consiste en ser culpables.» Pero inocencia y culpa, libertad y destino, todo convive en el teatro de Calderón y es enseñado al público para recordarle, casi como haría un agnóstico, que, sea sueño o verdad, lo que la vida le exige al hombre es ser hombre de bien y que nada se pierde con hacer el bien.

Si el racionalista Descartes da una solución metafísica a la duda, Calderón la sortea con una racionalidad pragmática, la del «obrar bien», a la que no parece atreverse ni aquel filósofo de la razón.

El honor calderoniano

Queda por referirnos a la cuestión del honor, un rasgo de la conducta humana de constante presencia en Calderón y en toda la moral del Barroco, desde el mundo anglosajón al mediterráneo.

En Cervantes, Lope de Vega, Tirso de Molina y Quevedo, además de Calderón de la Barca, los conflictos y pendencias a causa del honor y el alegato en favor de este, por encima incluso de las virtudes morales más extendidas y reconocibles, bastarían para construir un retrato de la moral del Barroco español si no fuera por la indefinición de lo que se consideraba una conducta regida por el honor.

Ya desde el Renacimiento el honor venía a constituir un valor social, y no solo moral, vinculado a muy diferentes situaciones y circunstancias. Por ejemplo, a la sexualidad y al matrimonio; el parentesco y la dinastía; la amistad y la vida social; la vida cortesana y la religiosa; la paz y la guerra. Ocasiones, estas, siempre contempladas desde el canon tradicional de lo que se tenía por digno y respetable, y,

por supuesto, siempre puestas sin excusa ante los ojos de Dios, del que se querrá hacer depender el veredicto de lo que es honroso y honorable, tanto en lo público como en lo privado.

El honor era la causa final que debía mover a los individuos a su recíproco

respeto, su «respetabilidad», y al celo, también, por su autorrespeto, su «honra».

La más alta victoria es vencer sobre uno mismo, según declara Segismundo en La vida es sueño (Jornada III, escena XI), en alusión a la ciudadela más difícil de conquistar de todas, que es la propia alma, o según muestra doña Mencía, defendiendo hasta el final su honor, en El médico de su honra.

La palabra «honor» procede del latín honor y ya en la Antigüedad tenía varios significados: estima, consideración, cargo, culto, belleza, gloria de Dios, y hasta pago u «honorario» por un trabajo. En la sociedad feudal de la Edad Media europea denota también la moral del vasallo fiel a su señor, por la que el primero se hace honroso y el segundo honorable. Estamos ante un concepto social antropológicamente propio de comunidades cerradas, jerárquicas y endogámicas, como de costumbre han sido las mediterráneas. Son las que aún sobreviven en la Fuenteovejuna de Lope de Vega y sus otros «dramas municipales». Todavía en el siglo XIX se celebraban duelos de honor a muerte cuando alguien se sentía agraviado o burlado por otro. Así, en algunas redacciones de periódicos europeos existía una sala reservada a los duelos, a causa de la publicación de informaciones personalmente injuriosas. Schopenhauer –admirador del Barroco español–, en el mismo siglo, se refería a esta práctica y a la sífilis como las dos grandes lacras de su tiempo.

La noción del honor subyacerá en todas las demás dentro de la moral del Barroco hispánico. Pues ya en Calderón el honor se reviste con nombres tan variados, para indicar lo mismo, como «alma», «persona», «libertad»,

«dignidad», «valor» o «fama». Más aún, el honor es siempre percibido, también en Calderón, como un valor frágil y en riesgo. El hecho es que, en todo caso, unos tienen honor y otros no. De la misma manera, acusando su contingencia, el honor es algo que uno ha ganado o bien ha perdido. Además, es una clase de valor que no siempre es el mismo en magnitud: puede tenerse mucho honor o poco de él. Incluso el propio individuo puede poseerlo un día perfectamente y sentir otro

día que su honor ha desaparecido. Lo vemos recogido en toda su complejidad en obras señeras como La vida es sueño o El alcalde Zalamea.

Sin embargo, el honor fue tradicionalmente considerado un tipo de valor absoluto, bueno en todas partes y en todo tiempo, y opuesto por lo tanto a un valor relativo. Habitualmente era asociado a los nobles, por su nobleza, aunque el mismo Calderón lo extiende a los príncipes, por su realeza, y a sus vasallos, por su nuda pero digna naturaleza. Hay, pues, muchas variedades de honor, empezando por el de las indefensas doncellas. Existe un honor cortesano y un

honor popular; lo mismo que un honor paterno y un honor matrimonial; uno para los militares y otro para los eclesiásticos; el honor de los hidalgos y el de los que aspiran a serlo.

La fuente principal del sentido del honor era la opinión sobre uno mismo, acertada o falsa, que una persona le atribuía a otra de su propio círculo, o a parte de este, o al conjunto (la corte, el pueblo). El individuo quería y daba por supuesta la estima y admiración de los demás, o por lo menos su aceptación.

Además, creía tener derecho a todo ello. El derecho al honor estaba unido al derecho a la vida, y viceversa. Cada uno vivía, así, de la opinión del prójimo, y por lo tanto su sentido del honor dependía más de los otros que de sí mismo.

Sentimientos tales como el orgullo, el pundonor y la dignidad personal estaban ligados a la existencia y calidad de la opinión ajena, más o menos fundada en la realidad.

Contrariamente, el deshonor aludía a la pérdida, real o imaginaria, de la reputación personal, o, en otras palabras, de la imagen social, por la alteración de cualquiera de aquellos vínculos percibidos como vitales, los de la opinión, aunque asentados en la imprecisa subjetividad personal. El deshonor se experimentaba como una tragedia, y su agravamiento moral, la deshonra, como un castigo social. El castigo de no ser admirado ni aceptado.

En el sentido del honor se congregan el juicio individual y la opinión ajena, la virtud personal y el estatus social, siendo pues el resultado de un cruce entre la sensibilidad comunitaria (la aprobación social) y la autoafirmación individualista (el orgullo o la vanidad). Y aunque el sentido del honor sea un sentido que depende de la opinión que sobre uno mismo le atribuimos a otro, no deja de ser, por tener su origen en

el mismo sujeto, un sentido que pertenece de raíz y en exclusiva al dominio personal. De modo que nada ni nadie puede quitarle a uno el honor que tiene o cree tener. Ni tampoco concedérselo. Siempre va a depender de un juicio de atribución que hace el propio individuo. Ni el rey podría llegar a tener este poder de dar o retirar el honor. El honor es inalienable. Lo afirma el mismo rey en El médico de su honra (Jornada III, escena 1): *El honor es reservado*

lugar donde el alma asiste;

yo no soy rey de las almas.

Algunos de los dramas de Calderón reflejan explícitamente la cuestión moral del honor, como en esta obra citada o en El alcalde de Zalamea. El honor a menudo justifica en este autor un contraste de conductas, como el amor, la fidelidad y el sacrificio, de una parte, o la vanidad, la venganza, e incluso el homicidio, de otra.

Varias de estas conductas pueden estar presentes en una pasión tan común como los celos, recogidos también en el teatro del Barroco. Así, el drama Celos, aún del aire, matan, del mismo Calderón. O influir en el sentimiento de defensa de la libertad. El honor es en este autor como la fuerza de la gravedad, que penetra todo el universo, pero que une con diferente intensidad a los diferentes cuerpos.

Un sentido de la libertad

Podemos observar en el teatro calderoniano una relación dialéctica entre el destino social o la fatalidad natural, de un lado, y la libertad personal, de otro. El individuo siempre tiene libre albedrío. Puede obedecer la ley o no hacerlo; elegir el bien o decidirse por el mal.

En rigor, no hay destino en Calderón. Ni siquiera es reo, como en Lutero, del pecado original; es culpable, como decíamos, por el hecho mismo de existir. No tiene otras cuentas que saldar que aquellas que él mismo haya abierto con su voluntad o la falta de ella. Hasta cierto punto, la culpa es para los humanos una especie de privilegio: es la señal de la libertad de sus vidas y de la conciencia de dicha libertad.

Lo que se lamenta, pues, es la propia condición humana, como seres mortales, efímeros y además engañados y dejándose engañar por ellos mismos. La tragedia del hombre revela simplemente su vida, no un pecado congénito ni un destino.

Por ello podemos adivinar la influencia en nuestro autor del pensamiento de Séneca, para quien el individuo es un ser

desafortunado, «en ruinas», ya desde su propio nacimiento. Y, así: «La posibilidad más feliz es la de no haber nacido»

(Ad Marciam, XXII, 3).

Calderón participa de la ortodoxia católica que caracteriza a la España del Barroco. Sin embargo, no actuaba a través de sus obras meramente, volvemos a decir, como un «moralista católico». Sin duda fue un autor de creencias católicas, pero el significado ético de sus principales dramas le sitúa más allá del trasfondo moral de la España del siglo XVII y también lejos del escolasticismo que subsistía en la teología moral de la misma época, dejada atrás la calidad de teólogos renacentistas como Francisco de Vitoria o de un avanzado metafísico barroco como Francisco Suárez.

A pesar de no tratarse de un escritor liberal ni de un librepensador –reparemos que Locke y Spinoza fueron contemporáneos suyos–, el pensamiento de Calderón no está cerrado a la idea de una libertad de conciencia ni se puede declarar enemigo de la paulatina secularización de la moralidad. En especial si tenemos en cuenta el contexto de una Europa que continuaba con conflictos por la religión y de una España en crisis permanente y con gente desengañada en todas las clases sociales. El individuo, no la Corte –aunque Calderón la sirvió–, es el personaje central y constante en la obra de este autor. El conflicto personal irresistible y la búsqueda de un lugar sereno y apropiado en el torbellino del

«gran teatro del mundo», no el poder ni la gloria en sí mismos, son las grandes preocupaciones en las comedias y los autos sacramentales de este gran autor barroco.

Calderón no tuvo la suerte de su contemporáneo el también dramaturgo Molière.

Este también sirvió al rey, nada menos que al Rey Sol, Luis XIV de Francia, en cuyos palacios estrenó algunas de sus más destacadas obras. El autor de El burgués gentilhombre pudo trabajar con plena libertad ante un monarca que además de costearle sus gastos le admiraba y se divertía con sus comedias, especialmente cuando Molière criticaba a la nobleza. Eso no fue posible en España, con un monarca que representaba a la Iglesia católica, dependía de la nobleza y no contaba con los medios materiales del pujante rey francés. Ni con un rey, como este Rey Sol, que se complacía en ser, además, el «primer bailarín del reino».

Es cierto que para Calderón el individuo está siempre ante la opinión de los demás y bajo la mirada de Dios. Pero, más que eso, está constantemente sujeto a su libertad de juicio, al dictado de su conciencia moral, y no menos importante que ello, a la experiencia de sus dudas. Si hay un destino en Calderón, este puede

ser el peso del honor y el riesgo constante del deshonor. Pero el honor es también humano y un compañero, en ocasiones, del amor.

6. GRACIÁN EN LA CUEVA DE LA NADA Baltasar Gracián (1601-1658) fue otro destacado moralista español del siglo XVII. Activo miembro de la Compañía de Jesús, Gracián brilló como escritor y predicador. Su vida discurre en paralelo a las de Calderón y Descartes, pero a diferencia del primero no hizo carrera militar, vivió dentro de la zona de la Corona de Aragón –no le interesaron Madrid ni su corte– y su género literario es lo que hoy llamaríamos el «ensayo». Su estilo es aforístico, no solo por entroncar con la tradición humanista de los proverbios, adagios y florilegios, sino por ser las máximas y sentencias la forma preferida del ensayo barroco y la más eficaz para el cometido de este: la guía de la vida moral.

No se olvide que el pensamiento de Gracián es, como toda la literatura del Barroco, el reflejo de una gran soledad, la de la luz de la razón acompañada siempre de su sombra y rodeada por la nada. En su caso, por tratarse además de una personalidad que está y se siente sola en su medio religioso, político y literario.

Es la obra de un eclesiástico fuera del muro de la iglesia, de un cortesano sin Corte y de un escritor que con un estilo nuevo e inimitable quiere llegar a todos escribiendo para sí mismo. Escribió Eugenio d'Ors: «Nadie como Gracián y sus personajes nos dan la impresión de estar atrozmente solos en el mundo.»

Un moralista barroco

La primera obra significativa de Gracián, El héroe (1637), fue publicada el mismo año que el Discurso del método de Descartes y un año después que la obra de Calderón La vida es sueño. Como este último, Gracián estuvo influido por Séneca y el pensamiento estoico que se extendió por la Europa católica de los siglos XVI y XVII. A su vez, él pudo haber influido sobre otros moralistas del Barroco, como el francés La Bruyère y su obra Los caracteres (1688).

Es bien conocido, por lo demás, el impacto de Gracián en algunos pensadores

alemanes del siglo XIX, como Goethe, Schopenhauer y Nietzsche (el joven Azorín ya destacaba eso), o del siglo XX, como Hans-Georg Gadamer. En este sentido, Gracián se añade a la ceñida lista de pensadores hispánicos con una verdadera irradiación internacional, como Llull, Sibiuda (el «Sabunde» que admiraba Montaigne), Vives, Vitoria, Suárez, Saavedra, Feijoo, Ortega y apenas más nombres. Marcelino Menéndez y Pelayo compara a Gracián con el mismo Montaigne (Historia de las ideas estéticas en España, I, cap. 10).

Para nuestro examen de la moral de Gracián tomaremos en consideración básicamente dos de sus libros: Oráculo manual y arte de la prudencia (1647) y El criticón (1651). Este último salió a la luz el mismo año en que Calderón de la Barca publicaba El alcalde de Zalamea y Thomas Hobbes daba en primera edición su Leviatán, obra solo comparable en influencia política al anterior El príncipe, de Maquiavelo, y al posterior Contrato social, de Rousseau. El pensamiento político del siglo de Gracián se debate, principalmente, en torno a la idea de soberanía, mientras que la ética lo hace alrededor de la nueva condición del sujeto en la crisis del fundamento teológico de la moral.

Como los demás moralistas europeos de ese tiempo, Gracián vive pues en un ambiente cultural en que lo viejo tarda en morir (el primado de la «ley natural») y lo nuevo no termina de nacer (la «autonomía de la moral»), como pronto se despejará con el siglo de la Ilustración. En cierto modo la moral de Gracián es la de un barroco preilustrado, por estar conscientemente situada en esta encrucijada entre la ley natural de Dios y la ley moral del individuo.

El engaño

En las líneas que siguen se intenta reflejar la un tanto ambigua condición de nuestro escritor, recorriendo los tramos que marcan en esencia su línea de pensamiento: la resistencia moral frente al engaño, la apuesta existencial por el ingenio y la defensa de la libertad del ser humano, sin renunciar por ello a la religión.

Lo primero a considerar es que Gracián participa de la visión pesimista del hombre y del mundo típica del Barroco español. De acuerdo con ella, los hombres son maliciosos y la propia naturaleza es descuidada con ellos, a los que

presta tan solo una vida mortal, corta, precaria y expuesta a los imprevistos. La

«malicia» del ser humano se manifiesta comúnmente con la envidia («gran asesina de buenos y aún mejores») y los celos (El criticón, I, crisis 9). La malicia del ser humano, y por ello la «duda» y la «desconfianza» ante este, es un tema que preocupa también a otros autores del Barroco, como Descartes, Pascal, La Rochefoucauld y La Bruyère.

Por ello cabría sospechar que la naturaleza está abandonada de la gracia de Dios.

Todo, pues, se reviste de engaño: el hombre no es, para Gracián, el ser bueno y privilegiado que se presume. También lo veíamos en Quevedo y Calderón. Y, antes, en Góngora, quien sostuvo que incluso el más bello ser humano está destinado a la nada, convirtiéndose, según escribía, «en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada». Engaño y sombra, también, es el mundo entero para Gracián. Estando tan cerca, qué lejos queda la moral de Gracián de la de Cervantes, inscrita aún en la sabiduría renacentista. Don Quijote, a pesar de su choque constante con la realidad, su pobreza y soledad, se resiste al desengaño y cabalga optimista: no puede ser un héroe moral barroco.

Pero el pensamiento avanza, para Gracián, con sus propios medios hacia el descubrimiento del desengaño. Es cuando el pensar se hace consciente de la percepción del mundo y del hombre como engaño, y no se resigna a ello. Se da cuenta de que lo que parece «sustancia» es «circunstancia», que lo «sólido» es

«hueco» y que lo «real» es «sueño»: «Era el sueño el mismo vulgar refugio de mis penas, especial alivio de mi soledad», exclama el personaje de Andrenio, quien simboliza la Naturaleza en El criticón (I, crisis 2), contra Critilo, en la misma obra, que representará la Cultura.

Lo que se concluye es que no hay, en una palabra, «verdad», advirtiendo, una vez quitada la venda de los ojos, que todo en el mundo es ficción: «... no hay verdad, todo está adulterado y fingido, nada es lo que parece» (El criticón, I, crisis 9). Sospechamos que detrás de todo lo que vemos se encuentra, pues, el vacío.

La gran plaza del mundo

Pero contra el engaño hay que «desengañarse». El pensamiento nos hace

conscientes de lo primero y nos conduce a lo segundo. No en vano el desengaño es el «querido hijo de la Verdad». El desengaño es un sentimiento de desilusión respecto del hombre y del mundo,

experimentado al caer en la cuenta de lo engañosos que son uno y otro. Mientras que otros autores del Barroco se refugian en el ilusionismo, Gracián se mantiene en el estado de desengaño del mundo sin querer alejarse de él.

Sin embargo, ese estado afectivo de la desilusión, surgido de una especie de purga mental, es justo lo que dispondrá al espíritu para que, sana y nítidamente, pueda contemplar el mundo («gran teatro del universo») y sus criaturas como un

«grande espectáculo de prodigios» (El criticón, I, crisis 2), donde hay unos que son admirables y otros menos de admirar, y hasta de valor desechable. Pero, entretanto, lo esencial a destacar es que después del desengaño Gracián no tomará la vía de la renuncia del mundo, sino la del combate por encontrar nuevas fuentes de energía en él.

Decididamente, su experiencia del mundo en esta aventura intelectual no es, ni parece que quiera ser, la de un cortesano ni la de un religioso. Es una experiencia intramundana, encaminada a la interioridad del mundo, no a sus teatros exteriores, y dentro del mundo, al mundo interior del propio Gracián. De este último podría ser también alegoría la «cueva de la nada» que aparecerá en El criticón, dada la soledad, el pesimismo y el impasible sentido crítico del escritor aragonés.

En varias partes de su obra el autor se referirá a la Corte como un juego de reflejos de este ahora prodigioso mundo, puesto que la Corte es uno de los típicos lugares donde los hombres ponen en práctica la simulación de la bondad y la disimulación de la malicia. A este respecto, el jesuita aragonés se declara ejerciente de una «filosofía cortesana» –en realidad no lo es–, aunque puede ser visto de nuestra parte como un heredero del retratismo moral de Séneca (cortesano a su vez) y también como un avanzado de la psicología de caracteres de un La Bruyère, o, modernamente, de la sociología de lo cotidiano de un Simmel o un Baudrillard. En España hablaríamos acaso de los artículos de costumbres de Larra o de los Homenots y sus retratos de personajes de Josep Pla. No lejos de todos ellos, Gracián observa los tipos humanos a su alrededor y concluye que el mundo es «como representación pura del teatro del universo» (I, crisis 2) –de nuevo esta metáfora senequista y barroca–, en que todos sus objetos son apariencias y todos sus sujetos son personajes de ficción. Todo es

«representación», por eso en un mundo como este hay que «cifrar la voluntad» y

hacer según convenga a la «ocasión», aprendiendo, si cabe, a ocultar lo que se es y aparentar lo que no se es.

Pero hay que aclarar que esa Corte a la que se refiere Gracián no es otra, metafóricamente, que la gran plaza del mundo, el escenario global de la diversidad moral humana, y no la Corte real según otros autores españoles de la época, ni menos la Corte refinada del conde italiano Baltasar Castiglione, autor del tratado El cortesano (1528). Esta última obra fue rápidamente traducida en España por Juan Boscán, otro escritor, como Gracián, de la antigua Corona de Aragón, y una obra también conocida de este último. Pero la diferencia con el citado Castiglione es casi la misma que la existente entre el Barroco y el Renacimiento. El aristócrata y diplomático italiano defiende la Corte como tal, destacando, al modo humanista, su nobleza de origen y las correspondientes maneras «cortesanas». Para Gracián, en cambio, la Corte es una plaza que conquistar por los nuevos héroes de la inteligencia y del carácter moral que echarán de aquella al tipo bruto y falsario que, según el mismo autor, estaba llevando a España a la ruina. Destaca, por lo tanto, más las cualidades interiores que la imagen y el porte exteriores del cortesano.

La sociedad cortesana en tiempos de Gracián no tenía la estructura ni las funciones disimuladas, a la vez que mantenidas, por la cortesía, como en otras cortes europeas, especialmente la francesa de los Borbones. Los Austrias españoles eran todavía herederos de dos condicionamientos. Uno, político: el hecho de ser todavía España antes un imperio que un Estado. Otro, social: el haber sido Castilla un reino apenas feudalizado, sin la existencia de una nobleza caballeresca, como las del norte de Cataluña y el reino de León. Eso último propiciaba el conflicto entre la nobleza mesetaria castellana, de clase terrateniente, y las ambiciones y las formas del rey, siempre en riesgo de mostrar su debilidad y la de su reducida y poco curtida corte, sin los hábitos, modales y modos de pensar cortesanos que los países más feudalizados fueron desarrollando en su transición hacia la moderna monarquía absoluta y su refinada nobleza cortesana. En el siglo XVII no había en España una cultura realmente desarrollada de Corte ni de Estado. Con los Austrias empieza en España el reto de construir un Estado, a lo que no se llegará hasta el siglo XIX, y el de rodearse y contar con una nobleza que sostenga en cualquier crisis a la Corona, lo que no se logrará nunca en este país, una monarquía sin monárquicos.

Isabel II y Alfonso XIII marcharon al exilio abandonados de su corte y partidarios.

Pero Gracián, muy a diferencia de la moral de un Tirso o un Calderón, fue consciente de este déficit de formación y anclaje de la corte de Madrid y de la nobleza española, y por ello, más que insistir en la moral medieval del arrojo y el honor, introducirá la de las formas de la prudencia y el saber comportarse en sociedad, cada uno según su rango y valía. Maestro de la dosificación de la imagen propia, Gracián se sitúa así más próximo a un La Bruyère que a un Quevedo. Sin desprenderse del ideal humanista del Renacimiento, ni tampoco del modelo de «militante de la fe» del Barroco, el héroe de Gracián representa un nuevo tipo mixto de hombre a la vez valeroso y delicado; deseoso de fama y al mismo tiempo discreto, nunca afectado; pero singularmente calculador y siempre práctico –el amor o la amistad no le preocupan–, y preparado para acometer grandes empresas en el mundo terrenal: «Es lo mejor de lo visible el hombre, y en él el entendimiento: luego sus victorias, las mayores» (El héroe, primor III). No es de extrañar que este ideario, sin duda familiar para los jesuitas, tuviera después cierta acogida en Estados Unidos, cuyo filósofo nacional, Ralph Waldo Emerson, pedía «hombres representativos»

(Representative Men, 1850), pragmáticos tanto como idealistas, y que nos recuerdan a aquellos admirados antes por el escritor aragonés.

El mundo ha de ser observado con escepticismo, dudando de todo. Aunque no solo hay que verlo desde este punto de vista. El engaño limita con el desengaño, pero este no se queda aquí. No hay fatalidad ni desmoralización, después.

Gracián no es un pesimista total. El desengaño limita con la disposición a ver lo bueno y excelente, y para un ser inteligente, a ver lo prodigioso que el mismo mundo encierra. Desde la desilusión moral, la inteligencia, tras la Cuaresma del desengaño, nos permitirá pasar a la Pascua de la ilusión moral o por lo menos poder recobrar la moral.

El profesor de ética Aranguren distinguía entre ser un «moralista» y ser un

«moralizador». Un intelectual no debe ser lo primero, pero no ha de renunciar a lo segundo, es decir, a expresar la importancia de tomarse en serio la moral. Si aceptamos esta distinción, Gracián sería más un moralizador que un moralista, o por lo menos no sería un pensador desengañado de los ideales y pesimista.

Maravillarse de la inteligencia

Todos los libros de Gracián son una discreta declaración de un deseo de belleza ideal. Hasta la fama y el éxito mundanos tienen que conciliarse con ella.

Nuestro autor observa el mundo como una cueva en penumbra y con gente maliciosa en su interior. Un mundo de «sombra y engaño» como gustaba pintar el Barroco. Porque lo que Gracián parece sentir y desear es, en contraste, un mundo caracterizado, sobre otras cosas, por la belleza y la bondad. De modo que si la filosofía, como pensamos nosotros, nace de un sentimiento de ausencia de lo esencial y el deseo de compensarlo, entonces Gracián sería un filósofo.

La verdad es para el autor del Oráculo manual un anticipo de la eterna armonía.

Y un mundo feliz sería aquel donde la luz pudiera descubrirnos un constante desfile de llamativas novedades, de grandes prodigios, o de aquello que en latín se festejaba con el nombre de mirabilia. El prodigio es el pensamiento que se hace imagen y se puede contemplar (mirari). Un prodigio logra hacer visible lo invisible. Es el afán artístico del Barroco.

Estamos pues ante una mente sin duda barroca, y del Barroco de la diafanidad, cuya mejor expresión filosófica podría encontrarse en la metafísica de Leibniz y su racionalismo altamente optimista, como el de aquel «doctor Pangloss» –una caricatura de Leibniz– ridiculizado en el Cándido de Voltaire. Entretanto, Gracián observa el mundo presente como una plaza sin novedades y en la que se oculta la verdad. Es un mundo donde no es posible la deseada experiencia de la admiración; luego es un mundo en crisis.

Para un moralizador barroco de la acción, la realidad tendría que ser, en cambio, ilusionante. Por eso el observador crítico, al que le mueve tanto el entendimiento perspicaz como, de acuerdo con su inteligencia, la pasión por la novedad, ha de buscar nuevas experiencias que aglutinen la belleza con la bondad, el espectáculo con la verdad: nuevos «prodigios» que hagan al mundo más digno de ser admirado con placer. Sin embargo, Gracián lamenta que el mundo presente escasee en «novedad» y por ello esté tan «falto de admiración».

Mientras, las maravillas habrán de ser buscadas en cualquier caso por medio del pensamiento y la sabiduría. De este modo, y con un despierto sentido de la percepción, podríamos en primer lugar apercibirnos de la belleza del universo,

«renovando el gusto y contemplando cada cosa con novedad, en el advertir, si no en el ver» (El criticón, I, crisis 2). Lo cual es una experiencia tanto de la vista como de la mente, lo mismo que ante otras cosas y fenómenos.

Pero la mayor «maravilla» es la comprensión de uno mismo y de sus mejores facultades, porque solo así se van a hacer posibles, en primer y básico lugar, los

«conceptos». Estos elementos intelectuales, tan ensalzados por Gracián –pues en ellos se une verdad e ingenio–, son los más necesarios para la contemplación de la belleza, así como para el criterio de la bondad y el conocimiento de la verdad:

«Entendimiento sin conceptos es sol sin rayos» (Arte de ingenio, tratado de la agudeza, discurso I, 1646). Los conceptos y las relaciones entre ellos son los elementos que nos van a permitir imaginar un mundo mejor, así como adivinar la justa correspondencia entre todos sus objetos. Gracián mismo es considerado por el historiador Miquel Batllori como un escritor «conceptista» y su obra Arte de ingenio como la exposición de «una teoría del estilo barroco» (Baltasar Gracián i el Barroc, p. 334).

En una palabra, la verdadera maravilla es el intelecto humano, porque solo este –

con sus conceptos comparables a los rayos del sol– nos brinda la posibilidad de hacer visible lo que es invisible, es decir, acercarnos a la belleza esencial y a la pura bondad. Como corresponde a casi toda la filosofía del Barroco –el XVII es el siglo de la «nueva ciencia», del «método» y de la «luz natural de la razón»–, el intelecto es para el propio intelecto, según Gracián, su máximo motivo de admiración. Asimismo, el cogito o «yo pienso» representaría también, para un católico como Descartes, el puntal de la sabiduría. Y el amor intellectualis Dei o amor intelectual significaría el arquitrabe del universo para un judío como Spinoza. Y los números serían el lenguaje por el que habla Dios en la naturaleza, para un anglicano como Newton.

Para Gracián, parecidamente, el puntal del mundo será el entendimiento, el poder que nos faculta para conocer –mirari– tanto el exterior como el interior del hombre, y gozar así del mayor de los mirabilia o prodigios.

Ética y estética del ingenio

La moral de Gracián tiene un propósito práctico y un fin último cristianos. Pero su fondo es intelectualista y sus medios en todo momento son esteticistas.

Dentro de estos puntos cardinales pone Gracián el prodigio del entendimiento y destaca que el lado más admirable de este consiste en la inteligencia inventiva, a

la que llamará «ingenio», sin apartarse, pues, del vocabulario del Barroco para referirse a los mejores atributos del hombre.

Antes, en el siglo XVI, se habló del «ingenio» (tomado del latín ingenium) para referirse principalmente a la cualidad innata para la poesía, mientras que se hablaba del «arte» (ars) como de la técnica propia del arte manual o mecánico.

Por otra parte, en el mismo siglo la llamada del ingenio se hacía también dentro de aquella filosofía que podemos calificar de «renacentista». Fue sobre todo con Joan-Lluís Vives (De disciplinis, 1531; De Anima, 1538) y con Juan Huarte de San Juan (Examen de ingenios, 1575, obra con varias reediciones y traducciones) cuando la filosofía hispánica abona la idea de que el modo de razonar de la tradición escolástica debería ser relegado, para dar entrada, por lo contrario, a la observación y al escrutinio crítico en los campos del conocimiento.

Esta mirada era especialmente necesaria en la medicina y el estudio de la naturaleza humana. Afirma Huarte de San Juan en dicha obra: «El filósofo natural que piensa el ser como una proposición verdadera porque lo dijo Aristóteles, sin buscar otra razón, no tiene ingenio» (cap. 1 de la edición de 1594). Huarte era médico titular en la ciudad de Baeza y se propone escribir su libro para que cada uno, según su ingenio, es decir, sus habilidades mentales, supiera bien a qué ciencia o profesión dedicarse, lo cual era muy necesario para el ejercicio de la medicina. Tiene el hombre tres «potencias racionales», memoria, entendimiento e imaginación, que debe desarrollar «con moderación y templanza». Demasiada memoria anula las otras facultades, lo mismo que cuando la imaginación «sube de punto» y produce «conceptos espantosos». Pero el entendimiento, entre ambos extremos, es la salvaguarda y a la vez el avance del saber por cuanto es una verdadera «potencia generativa».

Dice Huarte que la función eminente del entendimiento es concebir conceptos y ello lo hace comparable a la fecundidad de un vientre que engendra y pare algo nuevo en el mundo. A esa función la llama

«ingenio», término que afirma se deriva del latín ingenero, engendrar. Lope de Vega será el «fénix de los ingenios», y Cervantes –que llamó a Lope «monstruo de la naturaleza»– será el

«príncipe de los ingenios». El ingenio es una suma de «habilidades» adquiridas con el cultivo del entendimiento natural: facilidad y claridad para entender, agudeza, invención y, ante todo, la disposición a entender por sí mismo, sin el apoyo del magisterio externo y el recurso al saber por lo que hayan dicho las

«autoridades». Huarte sostiene que esta nueva visión del entendimiento humano,

basada en la «filosofía natural» –no en la teología–, es toda una «nueva doctrina» y ella misma una «invención», una obra del propio ingenio. «Cada día», observa este médico, «se va disponiendo mejor nuestro ingenio; y viene, andando el tiempo, a caer en cosas que atrás no pudo alcanzar ni saber» (en el mismo Examen de ingenios, cap. 1). El ingenio, por lo tanto, es justo lo que les falta tanto a la «gente popular» como a los eruditos que acaban diciendo, no obstante, «mil disparates». No es extraño que el libro de Huarte fuera condenado por la Inquisición y pasara a la lista de libros prohibidos, aunque su difusión fue imparable hasta el siglo XVII. La teoría de Huarte sobre el ingenio rezuma humanismo renacentista, en contraste con lo que será la interpretación barroca posterior, que subraya el papel de la imaginación y autoriza a esta a no limitarse en la producción de sus prodigios y maravillas.

Por lo demás, cabe señalar que el ya citado Vives, también defensor del ingenio, fue un autor pronto apreciado por los jesuitas, quienes le prefirieron al criticismo de Erasmo y de otros autores europeos más dispuestos a la reforma de la Iglesia cristiana. Destaquemos también que el mismo Baltasar Gracián denota en su obra la influencia de Vives y de su llamada al ingenium en ciencia y filosofía.

Después, en pleno tiempo del Barroco, se deslizan ciertas diferencias entre la metódica facultad de la razón y el ingenio al que nos referimos, supuestamente más espontáneo, y un rasgo característico de la creatividad del sujeto. Según su propio origen, el término ingenium expresaría un talento natural, in-genitum, para construir o imaginar nuevas ideas.

Recuérdese en este punto a René Descartes y su defensa del ingenii lumen, o

«luz natural» de la mente, en el libro Reglas para la dirección del espíritu (1629) y en varias de sus cartas. El ingenio es presentado en este tratado del filósofo francés como la base de la facultad del conocimiento, estando por ello ese rasgo presente en todas las ciencias. Además, el ingenio tiene una significación personal que lo asimila al esprit, lo que no sucede tanto con la estricta razón. El ingenio ayuda a iluminar todos los objetos de esta, de manera que además de ser su íntimo complementario en lo intelectual («forma nuevas ideas en la fantasía») en cierto modo precedería y guiaría a la razón en el curso del pensamiento. El ingenio hace posible el descubrimiento de la verdad que después la razón se encarga de ordenar y transmitir. Calderón de la Barca hará del ingenio un personaje del mismo nombre, protagonista central de su drama A Dios por razón de Estado. Así, el personaje del Ingenio dice de la facultad que encarna que esta es una «extensión del entendimiento», para ir más allá y si es necesario discutir con «el Pensamiento, este loco», el cual no tiene la cualidad de ser ingénito –lo

suscribe el mismo Calderón– como sí posee el ingenio: «¡Ay, Pensamiento, contigo / qué de cosas que hablar tengo!»

No lejos de esta filosofía cartesiana y calderoniana del conocimiento, Gracián nos da a entender en su libro Arte de ingenio, tratado de la agudeza que, mientras que la razón opera de manera abstracta e intemporal, el don del ingenio

–la inteligencia inventiva– opera en la instantaneidad y está siempre vinculado con la persona misma, actuando de forma rápida y creativa. Con el ingenio el entendimiento humano se singulariza, pero, a la vez, se socializa, porque el ingenio, a diferencia de la inteligencia sola, necesita de la inteligencia del otro, para poder captar todo lo que el ingenio aporta de más que la solitaria inteligencia. Así, no podemos propiamente maravillarnos de las obras de la razón o la pura inteligencia, en tanto que sí lo hacemos con los actos y las producciones de la inteligencia inventiva, del ingenio. Porque si aquellas facultades se limitan al conocimiento de las cosas, el ingenio va más allá, revelando las ocultas correspondencias entre estas.

El ingenio no demuestra, inventa. Sus actos y sus obras provocan emociones tales como la admiración, la sorpresa y el humor, lo cual solo se consigue cuando se han podido unir en una síntesis el entendimiento, la curiosidad intelectual y la imaginación. Puede pues decirse que la apelación a la fuerza del ingenio, también con Gracián, es uno de los rasgos más característicos de la mente del Barroco.

Estética de la invención

Conviene, a raíz del ingenio, destacar la posición de Gracián dentro de la cultura jesuítica de su entorno. Lo primero a constatar es que ni todo lo barroco es jesuítico –a pesar de lo que creía el filósofo italiano Benedetto Croce– ni todo lo jesuítico es barroco. Gracián es un ejemplo de ello. Es una personalidad plenamente barroca, pero no por ser un completo jesuita. Fue jesuita en su profesión de fe, pero no tanto en su mentalidad moral y menos en su pensamiento estético.

Por su estética y su apología del ingenio, Gracián no deja de poner de manifiesto su deuda con la importancia que la educación jesuítica daba a la oratoria y a la literatura en general. El mismo Ignacio de Loyola, fundador de la Compañía de

Jesús, había estudiado en la Universidad de Alcalá de Henares, entonces la más renacentista de España. Muestra de este interés de los jesuitas por las letras y la retórica es la obra Ratio studiorum, el manual de preceptiva literaria que desde 1586 y con sucesivas ampliaciones debían utilizar los profesores y alumnos de los centros de dicha Compañía de Jesús.

Pero Gracián, con su defensa del ingenio y en especial de la agudeza, se encuentra a mucha distancia tanto de la doctrina aun aristotélico-tomista de dicho manual como de la retórica inflamada y pseudodialéctica a que su seguimiento acabó dando lugar: recuérdese la sátira del padre Isla recogida en su libro Historia del famoso predicador fray Gerundio de Campazas. Lejos de una estética de la imitación, defendida por jesuitas y tomistas, Gracián se resuelve a favor de una atrevida estética de la invención, ya de pleno acorde con el Barroco.

Ahora bien, y volviendo a la moral, este «ingenio» que Gracián ensalza es ambiguo, pues la inteligencia inventiva lleva en sí la posibilidad de perderse en la vana fantasía. Por ello, junto a su lucidez creativa el ingenio debe acompañarse de una significancia moral. Esta es posible por la capacidad del ingenio para aplicar la belleza y la bondad en nuestros juicios y en la vida en general. Todo héroe es ingenioso y debe a ello su valor y fama. En otras palabras, el talento del ingenio no se despliega de modo espontáneo ni ha de dejar de lado la prudencia, sino que precisa siempre del apoyo de la voluntad y del acierto en la elección de la conducta más acorde con la fuerza y la luz de tal clase especial de inteligencia. De hecho, el ingenio es una facultad dinámica que incluye la oportunidad y la ventaja del poder elegir al menos en tres ámbitos de la conducta (Arte de ingenio,

discurso III). Veámoslos.

Así, en el pensamiento el ingenio trata de obtener nuevas relaciones entre los

«conceptos», lo que equivale a encontrar nuevas correspondencias entre los objetos. En el discurso le concierne básicamente la búsqueda del «gusto». Y en la acción el ingenio se encuentra comprometido con la «prudencia» y a la vez con la «astucia»: sentidos de la ordenación más el de la improvisación, respectivamente. En este punto parece interesante subrayar que el mejor ingenio o inteligencia inventiva muestra siempre una combinación entre la afirmación y el reparo, la firmeza y la contrariedad, pues ello añade «sutileza» al ingenio (Arte de ingenio, discurso VII). La oposición de términos y conceptos dentro del discurso viene a ser, pues, otra característica barroca del, digamos, pensamiento de antítesis, propio de Gracián.

Al igual que otros autores barrocos españoles, como Quevedo en El buscón, Gracián expresa un profundo sentido de decepción ante el mundo, pero en su caso trata de oponerse a ello no mediante el humor satírico, sino a través del ingenio y de sus posibilidades creativas, como una nueva fuente de energía intelectual, moral y estética.

La agudeza

En suma, el ingenio no es la razón ni específicamente el juicio. Es, para Gracián, superior a estas dos metódicas facultades operativas de la mente. Gracias a su caudal imaginativo y a su expresividad retórica, el ingenio o inteligencia inventiva, ella misma un instrumento, tiene un poder performativo, es decir, la capacidad de realizar cosas con el solo ingeniar, algo que la inteligencia abstracta no posee.

Gracián llama a esta singular capacidad «agudeza» y la considera la más completa y refinada realización del poder del ingenio. Si los conceptos son rayos, la agudeza, compara Gracián, es la luz. La agudeza es un valor ligado fundamentalmente al ingenio, pero también a otras facultades creativas del entendimiento.

Distingue en este aspecto dos tipos básicos de agudeza: la de «perspicacia», de naturaleza cognoscitiva, y la de «artificio», de carácter más creativo. Una y otra hacen que el ingenio pueda llegar a ser una potencia intelectual capaz de introducir la novedad, causar el asombro e incluso provocar el misterio. Hasta la

«prudencia», que tanto invoca nuestro autor, es más tentativa y sinuosa que decidida y rectilínea.

Se parece muy poco a la prudencia como rectitud moral que prescribía Aristóteles, moralista pasado doblemente por el cedazo de la escolástica medieval y después por el de la neoescolástica jesuítica que conoció directamente Gracián. La prudencia jesuítica tiene más de reacción frente a un mundo enemigo que de defensa de una virtud propiamente moral, lo que llega también hasta Gracián, con una prudencia hecha de sentido moral, pero asimismo de astucia y cálculo de lo humano. Porque el mundo, al que hay que salir armado con la inteligencia, el arma más eficaz, es un escenario de individuos en lucha, no de paz y cortesía. Recuérdese a este respecto la

importancia que tienen todos estos elementos, los de la perspicacia y el artificio, para el arte y la literatura del Barroco y su general propensión al efectismo, tanto de las ideas como de las formas, alcanzando también a la moral. La prudencia es

«arte de la prudencia», para Gracián. Apenas nada que ver, tampoco, con la prudencia como sabiduría práctica con que Cervantes hace razonar tantas veces a don Quijote.

En relación con el nuevo efectismo barroco, tómese como ejemplo, además del de la refinada sensualidad que alcanzó la propia liturgia católica, el caso del conceptismo en poesía, la hipérbole en oratoria, la línea helicoidal en arquitectura, el movimiento de torsos y extremidades en la pintura, los pliegues del ropaje en escultura o el alarde escenográfico en el teatro. El cuerpo mismo recobra un interés en aquel tiempo; mística y sensualidad –cristianismo y erotismo– podían ir unidos, como en la escultura de Bernini, un sensualista a la vez que un devoto católico –practicaba los ejercicios espirituales de san Ignacio–, al igual que Rubens, otro artista de desnudos y al mismo tiempo pintor de la espiritualidad jesuítica: pinta la Virgen María mostrando un pecho. Y

obligado es referir la sensualidad de obras como la Venus de Velázquez, la Susana y los viejos de Rembrandt, o, de Tiziano, su Venus y Adonis, y la Dánae, esta, de pleno desnudo y con una expresión de placer sensual semejante al recogido en la escultura El éxtasis de Santa Teresa de Bernini.

A título emblemático, la columna salomónica, tan presente en el arte del XVII, parece evocar la sinuosidad del cuerpo femenino, o cuando menos, como advertía D'Ors, el querer transformarse en árbol. Nicolas Poussin, otro pintor barroco, llega a escribir a propósito de las columnas corintias: «Las muchachas que pasan por las calles de Nîmes no deleitan menos el espíritu, por la vista, que las bellas columnas de

la Maison Carrée, teniendo en cuenta que estas no son más que viejas copias de aquellas.»

Mas no olvidemos que Gracián es otro esteta. Él es un claro representante de esta cultura de lo sinuoso y de la alambicada creatividad, lo que sitúa al autor tan lejos de la tradicional estética aristotélica de la imitación como del nuevo racionalismo cartesiano. En literatura y oratoria, la agudeza, un requisito del propio vivir, tendrá por fin y objetivo, según nuestro autor, el «duplicar» los efectos psicológicos del discurso hablado o de la escritura en la mente de sus receptores.

Podría sospecharse, en fin, que la «agudeza» gracianiana fue concebida en su

momento como una alternativa al metodismo científico que empezaba a triunfar en Europa. Más aún si el hecho de duplicar los efectos psicológicos del discurso equivale también a duplicar los modos del vivir: «Doblar los requisitos de la vida. Es doblar el vivir» (Oráculo manual y arte de prudencia, § 134, 1647). Es por esta razón moral por lo que Gracián considera el ingenio como el supremo prodigio de la cultura.

El papel de la voluntad

Con todo, el entendimiento, en el cual está comprendido el ingenio, puede llegar a ser empleado erróneamente. La causa de esto sería un papel desmedido de la voluntad, la cual es libre y consiguientemente siempre está expuesta a que se haga un mal uso de ella. En el tiempo de Gracián, Descartes ya escribía que la causa del error no se encuentra tanto en el entendimiento como en el poder infinito de la voluntad sobre aquel (Meditaciones metafísicas, IV).

Un juicio erróneo, o peor que eso, un uso inapropiado de la inteligencia inventiva, del ingenio, implica indefectiblemente imprudencia e indiscreción.

Contra ello, la prudencia y el buen gusto son para Gracián los más importantes principios prácticos. Sin embargo, aun con su orientación indudablemente práctica, el escritor aragonés no sostiene una ética decididamente «pragmatista»

ni «utilitarista», para decirlo en términos más modernos.

El individuo está y debe estar para Gracián siempre en busca de su perfeccionamiento moral y enriquecimiento estético, hallándose

siempre ambas cosas ante la mirada de la sociedad. Este viene a ser el modo personal de concebir y realizar la propia vida que propone nuestro autor; el vivir, pues, con una continua lucha sobre sí y frente al mundo, y también contra el mundo, para tener, paradójicamente, «éxito» en el mundo. El «triunfo» del que nos habla Gracián es este triunfo moral no exento de trascendencia social. Sobre la base de esta barroca moral de combate –todo el siglo XVII, como el XX después, puede reescribirse bajo el signo de la guerra–, Gracián emplaza al hombre, cual actor sobre el escenario, como un agente moral cuyo papel es el de ser un «héroe».

Ahí observamos de nuevo cierta influencia de Séneca y su idea de la vida como regida por la voluntad y la permanente lucha de esta por las virtudes morales

(«atqui vivere militare est», en Cartas a Lucilio, XCVI).

No obstante, nuestro autor se diferencia de Séneca por cuanto la virtud de cultivar un ánimo pacífico no es para él un objetivo, como sí lo fue para los antiguos estoicos. Tal virtud es solo un método en la lucha diaria por una aceptación moral y estética del mundo y la sociedad. Una lucha moral en la que la representación externa de la virtud no puede ser descuidada: «La buena exterioridad es la mejor recomendación de la perfección interior» (Oráculo manual, § 130). El individuo debe por lo tanto mejorar y perfeccionar sus cualidades naturales tratando de seguir siempre el principio de la prudencia y las formas, al mismo tiempo, de aquello que es esencialmente «artificial»: el buen gusto.

Un objetivo básico para Gracián es controlar y regular la voluntad, «cifrar la voluntad». Lo cual claramente permite la posibilidad de actuar conforme a la particularidad de cada «caso» u «ocasión» humanos, en lugar de seguir reglas generales preexistentes ante cada situación de duda o conflicto: «... el norte de la prudencia consiste en portarse a la ocasión», escribe en la misma obra (§ 288).

De esta manera, Gracián concuerda con la tradicional Casuística, la doctrina moral de los jesuitas acerca de la solución de los problemas morales. El profesor de Moral era llamado en los colegios no universitarios de entonces «Lector de casos».

La vida de Gracián discurre en paralelo a la del cardenal Mazarino, quien gobernó Francia después de Richelieu y, como este, puso su talento y ambición al servicio de la monarquía absoluta. Aunque nunca fue sacerdote, Mazarino, de origen italiano, estudió en Roma

con los jesuitas y paso luego tres años en la Universidad de Alcalá de Henares. Hablaba español, y su conocida obra Breviario de los políticos (1684, póstuma) respira la educación jesuítica y el pragmatismo con que Ignacio de Loyola orientaba sus densas Constituciones de la Compañía de Jesús.

Mazarino aconseja al político simular, disimular, no fiarse de nadie, hablar bien de todos y siempre prever antes de actuar. Sus páginas dedicadas al conocimiento de uno mismo, al ingenio en la acción, a la discreción y la prudencia son parejas a las de Gracián, incluso en el modo aforístico de escribir.

Aunque el español no escribe desde el poder, sino desde el saber, y discurre con mayor delicadeza, sin tintes maquiavélicos. En el capítulo «La fuente de los Engaños», en El criticón (I, crisis 7), Gracián deja claro su rechazo del autor de

El príncipe («razones no de estado, sino de establo»), si bien se muestra afín con el «italiano proceder» –en sus palabras– en la vida pública, cosa que comparte con los jesuitas y que hará suyo también Mazarino.

Libertad y moralidad

El entendimiento puede equivocarse, la voluntad puede descontrolarse. Pero todo ello indica, sin embargo, que el hombre es libre. Tenemos, en otras palabras, «libre albedrío». No hay que temer por el hado ni por ninguna predestinación que viniera impresa desde el nacimiento. Gracián deja atrás la creencia común en el «destino», familiar a la moralidad del Barroco, tanto católica como protestante. Por ello destaca el hecho de «poder escoger» ante cada situación (§ 51).

Al igual que Descartes, los errores y las faltas pueden ser evitados mediante el uso libre y razonable de la voluntad. El error no está en nuestra naturaleza ni proviene del pecado. De la misma manera que ha venido por la libertad, puede marchar por ella. El único ser capaz de equivocarse es el ser humano, y la razón de ello es que es el único ser al que Dios le ha dado una voluntad libre y un entendimiento corregible. Le ha otorgado «la nobleza de su albedrío» (El criticón, I, crisis 9).

A pesar de ello, el buen uso de la voluntad necesita algo más que las cualidades operativas de la mente. Precisa de una virtud mayor, como es la capacidad de

«leer el mundo». El mundo es comparable a un libro; verlo ha de equivaler a leerlo. De la misma manera que Calderón observa el mundo como un teatro, Gracián lo contempla semejante a un gran libro, coincidiendo con la metáfora usada por Descartes en su Discurso del método. El mundo es el gran libro que leer. Pero esta lectura no es mecánica. El mundo es un constante caleidoscopio de voluntades y contingencias, hechos e ilusiones, de tal manera que siempre se correrá el riesgo de mezclar en él lo aparente con lo verdadero: «Donde pensaréis que hay sustancia, todo es circunstancia» (El criticón, III, crisis 2). El mundo está cifrado y hay que descifrarlo. Consiguientemente, «leer» este libro requiere hacerlo con la crítica; con el arte de desentrañar el mundo (III, crisis 4).

El hombre es libre. En sus acciones, el hecho de obedecer a la conciencia moral

libre es tan importante como el seguimiento de la ley de Dios. Por esta razón, el individuo debe «obrar con entereza», haciendo el bien con el cuidado de la

«virtud», que en Gracián tiene un sentido mucho más práctico que aquel que los primeros barrocos, como Cervantes, identificaban con la «honra». Ahora esta se ha difuminado. La más clara expresión de la virtud es para nuestro autor la prudencia, a la que da, además, un acento social. Con la prudencia uno adquiere no solo «honor», sino que gana auténtica reputación, «fama» en el mejor sentido, e incluso «santidad» si es el caso, cualidades que a juicio de Gracián se reflejaban en la persona del rey aragonés Fernando el Católico. La virtud del poderoso es el «arte de mover voluntades»; lo cual no es imponer la propia voluntad, sino, por la misma prudencia, conocer la opinión de los demás y agradarles, interviniendo persuasivamente (Oráculo manual, §§ 26, 32).

La reputación se alcanza con el aprecio de los otros, gracias a la virtud de uno de elegir con prudencia y acertar en los modos y los medios. No hay que presumir ni quejarse, ser superficial ni pesado, y nunca exagerar. Claro es que, algunas veces, podrá el individuo «Permitirse algún venial desliz» (Oráculo manual, §

83), pero sin perder la obligada discreción, porque «El más práctico saber consiste en disimular» (§ 98), ni tampoco el sentido moral, porque –por ejemplose pueden «no decir todas las verdades», sin por ello tener que mentir (§

181).

Estamos, pues, ante una moral de cuño casi pragmático: «Vivir a lo práctico» (§

47). En cualquier caso, la virtud concierne a todos, que deben verla como algo bueno en sí mismo y, además, útil (la «útil moralidad» que encarna Critilo en El criticón). Por lo que aconseja: «Ser buenos hombres, ser personas para vivir mucho y bien» (El criticón, III, crisis 8). Pero el hecho es que apenas nadie obra así. La gente vive por lo común en «la nada».

Futilidad de la ambición

Un capítulo de este mismo libro se titula «La cueva de la nada» (III, crisis 8), donde «entraban hombres de valor a no valer nada». Las gentes que habitan en este lugar –un tumulto de tipos presuntuosos y lamentables– hacen nada y son nada, por mucho que aparenten ser y hacer algo: «Fueron nada, obraron nada, y

así vinieron a parar en nada.»

Todos ellos representan las miserias del mundo, siendo posible que con esta metáfora de la cueva de la nada Gracián quisiera también descargar su conciencia angustiada por la decadencia de España. Mientras, solo las personas morales y sabias –las de la «ciencia del saber vivir y gozar»podrán ser salvadas de entrar en dicho antro de la nada. El resto son individuos carentes de valor:

«Todo lo demás es número, es broma, no sirven sino de consumir los víveres y aumenta la cuantidad, que no la calidad.» A lo cual sigue esta lamentación: «¡Oh cuidados de los hombres! ¡Oh cuán mucha es la nada!»

Como se advierte, Gracián habla de la nada en un sentido ontológico y secular, más que teológico o moralizante, lo que invita a emparejarlo con el moderno existencialismo, o sin duda con una de las fuentes precursoras de este, la metafísica del pesimismo de Arthur Schopenhauer y de Friedrich Nietzsche. Es posible que el primero de ellos admirase a Gracián a partir de dicha referencia a la «nada» y al «teatro de graderías», en que todos se engañan entre sí y nada es lo que parece.

El mismo Schopenhauer, al tratar sobre la «futilidad» de todo lo humano (El mundo como voluntad y representación, I, cap. 46), destaca aquel particular capítulo de El criticón (I, crisis 7: «La fuente de los engaños») en que el escritor aragonés describe con crudeza las inútiles gestas y miserias del hombre, para después de ello concluir:

«El que ayer fue hombre hoy es polvo y mañana nada.»

El dominio de uno mismo

Como contrapartida al vacío moral del mundo, Gracián defiende la suprema virtud de la conquista sobre uno mismo: «No hay mejor señorío que el de sí mismo», como afirma en Oráculo manual (§§ 8, 89, 300) y en El criticón, especialmente en las páginas tituladas «La isla de la inmortalidad» (III, crisis 12).

Notamos aquí otra vez la huella del pensamiento estoico de Séneca, para quien todo hombre honesto (vir bonus) es un artifex vitae, un vencedor y maestro de sí mismo, como vía a la verdadera dignidad y al honor (De la felicidad, XIII, 4).

Por cierto, nótese que dicha conquista sobre uno mismo semeja aquella virtud que Cervantes destacaba al final de la segunda parte del Quijote. En cierta manera, Gracián puede ser considerado, junto con Shaftesbury y La Bruyère, como uno de los primeros teóricos y defensores de la figura moral –el «señor de sí mismo»– del gentleman o gentilhombre, tomada como patrón de la caballería del Barroco y de la posterior Ilustración.

Baltasar Gracián, como los principales autores del siglo XVII, vivió inmerso, a decir suyo, en el «desengaño»; pero no en la desmoralización, pues al menos se quería y sabía liberado del engaño y comprometido con una posible nueva moral del ingenio prudente y elegante. A pesar de su pesimismo y de sus pocas esperanzas en el conjunto de la sociedad, la moralidad del Barroco español no llegará a manifestar ninguna fuerte desesperación, como en el mismo Gracián.

Sueño, teatro e ingenio la amortiguan.

Después de todo es una moral que parece ir en busca de motivos para la remoralización del hombre y su conducta. Gracián mismo confía: «Queden siempre algunas reliquias de esperanza para que templen lo amargo en el negar»

(Oráculo manual, § 70). La moral barroca se presenta siempre como una lucha por obtener un consuelo en medio de la soledad y de un gran desencanto.

Teología del corazón

Sin embargo, no podemos olvidar que estamos hablando de un escritor que era sacerdote católico y un firme creyente cristiano, aunque

sufriera la censura de las autoridades eclesiásticas y varias amonestaciones de sus superiores de la Compañía de Jesús, que lo tenían por un autor secularizante, si no profano.

Su último libro se titula El comulgatorio (1655) y es una colección de cincuenta

«meditaciones» escritas con un estilo típicamente oratorio. Forma parte, pues, de la masiva «literatura espiritual» que de la mano de autores católicos se escribe en España desde el siglo XVI hasta finales del siglo XIX.

El citado de Gracián fue, por cierto, el único libro que el autor publicó con su propio nombre y cuya aparición coincidió con la fecha de publicación del drama espiritual de Calderón de la Barca El gran teatro del mundo. Es significativo que

los dos autores dedicaran su obra al sacramento de la eucaristía y que ambos explotaran la vía de una curiosa imaginación, hoy diríamos que barroca. Teatro y oratoria: las dos formas populares de la literatura moral del Barroco español, coincidiendo, en sendos autores, con la exaltación del misterio eucarístico como puro espectáculo. El theatrum mundi elevado a, digamos, theatrum coeli. Ya se ha dicho que en el Barroco español asistimos a una secularización de lo sagrado y también, aunque menor, a una sacralización de lo profano. Algunos, además de la Inquisición, estaban atentos al pecado de abusar de tal confusión, de la que fue acusado el mismo Gracián o, en otro ejemplo, el Greco y su pintura, considerada por la ortodoxia como entregada al colorido veneciano más que al contenido sacro de sus temas.

En el caso de Gracián hay incluso cierto sentido del espectáculo en la forma de presentar la liturgia de la sagrada comunión, hasta el punto de comparar este sacramento con escenas de banquetes en que los comensales son los personajes bíblicos. Podemos fácilmente conectar este recurso teatral con la preocupación por la «composición» manifestada a lo largo del texto de los Ejercicios espirituales de Ignacio de Loyola. Rezar, escribe este, no consiste estrictamente en recitar memorizando, sino en poner «todo nuestro corazón», dice, en la oración, lo que significa, en otras palabras, «ver con la vista de la imaginación el lugar corpóreo donde se encuentra la cosa que quiero contemplar» (ejercicio 45).

Rezar es «meditación visible» y apoyada en «los cinco sentidos» (ejercicio 134).

Dicho sea de paso, el citado Miquel Batllori, en sus varios ensayos sobre Gracián, afirma que este estuvo muy influido por la sensibilidad ignaciana que acabamos de apuntar, hasta el punto de ser uno de los precursores, según el mismo Batllori, de la «escuela estética catalana», que destacará con los escritos del padre Ignasi Casanovas y de otros jesuitas.

Además, Gracián insiste en El comulgatorio, la última de sus obras, que no se remite en ella al «ingenio», sino al «afecto» o corazón de sus lectores, una huella aquí de la theologia cordis de los jesuitas. Ya en El criticón (I, crisis 9) afirmaba nuestro autor que lo más importante del alma y la moral humana se encuentra en el corazón, «oficina del querer» y «principal parte del hombre, fundamento de todas las demás y fuente de la vida». De modo que «no hay en el mundo señorío como el de la libertad del corazón» (II, crisis 13). Después, en el mismo El comulgatorio, Gracián apelará al corazón del lector como aquella condición del alma que abre a una plena comprensión del gozo y de los beneficios de participar en la representación de la eucaristía.

En relación con esta pretensión emocional del libro, escrito para servir al

«afecto» más que al «ingenio», Gracián osará incluso comparar el sagrado acto de la comunión con la imagen de un lactante alimentado por su madre. Igual, pues, que Ignacio de Loyola en los citados Ejercicios, Gracián declara querer

«hacer visibles» los instantes de su última meditación, acudiendo a metáforas extraídas de la representación teatral. Es otro de los motivos que pueden hacer pensar en Gracián como un personaje que busca constantemente la salvación moral por medio de la salvación estética que le presta la literatura. La búsqueda de la belleza a fin de cubrir el vacío.

7. DECIDIR EN LA INCERTIDUMBRE

La Iglesia hizo al Barroco y la Contrarreforma fue su aliciente. Ambas, ortodoxia religiosa y creatividad barroca, no habrían existido sin el Concilio de Trento, celebrado en 1545. Este tuvo lugar en la ciudad italiana de Trento, duró dieciocho años y lo llegaron a presidir consecutivamente cinco Papas, siendo convocado como respuesta a la división confesional y al desafío general a las costumbres y las instituciones provocados por la reforma llevada a cabo por Lutero y Calvino.

El concilio fue inaugurado por el papa Paulo III –véanse sus espléndidos retratos realizados por Raffaello y Tiziano–, de la familia Farnesio, quien antes del pontificado tuvo cuatro hijos y durante este nombró cardenales a sus nietos de catorce y dieciséis años. Fue también el Papa que, entre otras cosas, aprobó la fundación de la Compañía de Jesús, aseguró el encargo del «Juicio final» a Miguel Ángel y defendió los derechos de los nativos de las Indias. Y el que creó la Inquisición romana. Personifica, pues, la obra de la Contrarreforma.

Trento y la moral en España

El llamado «tridentismo», o ideología religiosa emanada de Trento, donde por cierto tuvo un gran protagonismo España (concilio «tan español como ecuménico», escribió Marcelino Menéndez y Pelayo), supuso una inesperada resacralización del cristianismo en todo el orbe católico, algo que afectó desde la teología hasta la formación del clero, la predicación y la liturgia diaria. El humanismo renacentista se batía en retirada bajo el peso de la ortodoxia y de sus consignas, algo que no cuesta imaginar en nuestro tiempo de nuevas ortodoxias y de uniformización del pensamiento.

Obviamente ello influyó también en la moral, que se volverá hija de una Iglesia que se sentía amenazada por la Reforma, por las guerras entre las potencias católicas y por el impacto del Nuevo Mundo, descubierto apenas medio siglo antes. La herejía, las costumbres relajadas, la ciencia misma, incluso la lectura

directa de la Biblia (la Scriptura sola de Lutero, todo un reto al poder eclesial), eran los principales focos de inquietud de dicha resacralización, en la que tomaban parte también las grandes figuras del arte, como Palestrina, músico del Vaticano, o Tiziano, pintando una de las sesiones del concilio, y de la literatura, como Calderón y sus autos sacramentales. Lo que no pudo la ciencia lo consiguió el arte.

Era aquella una Iglesia poderosa y omnipresente, pero atemorizada por lo que podía golpearla desde fuera y carcomerla desde dentro. Para esto último, contaba con el Santo Oficio; pero así no se ganaban las almas. Y para lo primero, confiaba en la solidez eclesial y la aureola cultural del catolicismo frente a un mundo cambiante. Pero la teología y su enseñanza en los colegios y seminarios no disponía de un buen profesorado, con la excepción del foco salmantino de los Vitoria y otros eximios maestros, bien que agotada ya su luz en el primer tercio del siglo XVII.

Para defenderse de ambos peligros, el interno y el externo, la Iglesia contaba ciertamente con el apoyo impagable de la Corona, pero la política de los Austrias, que a su vez se servía de la Iglesia, pudo ser una de las principales causas del debilitamiento progresivo de esta, con la paulatina tecnificación y secularización de las estructuras del Estado, las ofensivas militares dentro y fuera de España y, en especial, con la guerra contra la católica Francia, otro conflicto dentro de la cristiandad.

Falta, pues, de apoyos para asegurar su poder y prestigio, la Iglesia española tuvo que sacar fuerzas de sí misma reforzando la obediencia a la jerarquía y una observancia de la ortodoxia que acabaron poniéndola fuera de su tiempo. Rasgos y riesgos de una Iglesia totalmente clericalizada y a la defensiva, y no desaparecida todavía, casi cinco siglos después. De ello se resintió entonces la moral, oscilando esta entre la obediencia sierva y la añoranza de la libertad.

El casuismo

Pero en aquel siglo XVII la moral del absolutismo no siempre fue ella misma absoluta. Sobre todo, en el campo de influencia de jesuitas como Baltasar Gracián tuvo ciertos respiros racionalistas. No pocos moralistas de la Compañía

de Jesús fueron acusados de «laxistas» o de «moral relajada» en su particular doctrina sobre la conciencia, el pecado y la penitencia.

Para el propio Gracián, la «agudeza» de pensamiento y acción, como vector de la prudencia, consiste en «el sutilísimo artificio en hallar el único medio con que salir de la dificultad, en descubrir el raro modo con que desempeñarse» (Arte de ingenio, XLV). Añádase inmediatamente a ello la importancia, para este eclesiástico y escritor aragonés, de coincidir con la «ocasión» y aprovecharla en aras de la misma prudencia: «No se sujete a preceptos este artificio, por ser tanta su variedad y depender los medios de las ocasiones.»

Los ortodoxos de la época no podían quedar muy tranquilos al leer semejante plan de cómo resolver los asuntos morales. Se parecía a la reacción, unos años antes, frente a Lope de Vega y su propuesta de ruptura, en «Arte nuevo de hacer comedias», con los «preceptos», también, del teatro tradicional. Gracián recomienda en la conducta en general «vivir a la ocasión»: «Mas el sabio sabe que el norte de la prudencia consiste en portarse a la ocasión», escribe en Oráculo manual, § 288, y lo hace seguro de que por ello no deja de seguir a Aristóteles y a su prudencia, atenta igualmente a la ocasión, kairós,

una especie de bien en el tiempo, o de bien circunstanciado, que hay que saber aprovechar («los que actúan deben considerar siempre lo que es oportuno», Aristóteles, en Ética nicomáquea, 1104 a 7). Todo, desde lo íntimo hasta lo público, se ha de juzgar «al caso», escribe Gracián en aquel mismo texto. Cabe decir que nuestro personaje, «un hijo de la casuística», según Julio Caro Baroja, fue profesor de

«liciones de casos de conciencia» en la Universidad de Lérida desde 1631 hasta 1633.

El casuismo recomendado por los jesuitas representaba un alejamiento de la dogmática en materia moral; una devolución de lo moral a la ética, para liberar aquella de su prieta carcasa teológica. Si todo el Seiscientos está permeado de teología moral, no es menos cierto que el fundamento «teologal» aún más que abstractamente «teológico» de la ética, como se venía defendiendo desde santo Tomás de Aquino, pierde pie en favor del reconocimiento de la libre voluntad, del raciocinio, así como de la ocasión y de las circunstancias en que debe resolverse un problema ético. La llamada después «casuística» puede ser vista hoy como una transición, en el mundo católico, del dogmatismo a la libertad de juicio moral, el liberum arbitrium agustinanio, y erasmista, que tampoco era tan desconocido para la Iglesia.

En las fuentes del casuismo y del giro de la doctrina moral católica hacia una menor dependencia de la teología dogmática se encuentra la Escolástica tardía –

o «Escolástica barroca»– profesada durante el siglo XVI en la Universidad de Salamanca por metafísicos ya entonces de prestigio europeo como los dominicos Melchor Cano, Domingo de Soto y Francisco de Vitoria (abogado del «derecho de gentes»), y el jesuita Francisco Suárez, defensor de la «comunidad universal de los hombres», y de gran y continuada influencia internacional. Véanse de este sus Disputaciones metafísicas, en especial la XIX, sobre el libre arbitrio. Todos seguían las Sagradas Escrituras, la doctrina de la Patrística y a santo Tomás de Aquino y su ética (Suma de teología, II-II, q. 47, a. 6-7), pero con renovada atención hacia Aristóteles mismo y su ética de la phrónesis o prudencia, en la que quiso basarse, por su practicidad, el casuismo jesuítico.

El padre mercedario y escritor Tirso de Molina, creador del personaje de Don Juan, condenado al infierno por acosador y libertino, fue también el probable autor de la obra teatral El condenado por desconfiado (1635), una pieza inmersa en el debate de aquel tiempo

sobre la predestinación y el libre albedrío. Un debate que veremos reflejado en otras obras de la dramaturgia barroca de los países católicos, pero en esta que se atribuye a Tirso es visible de principio a fin.

Se resume a continuación.

Paulo, un ermitaño que decide abandonar su retiro y pasar al bandidaje, es enviado al infierno por su tozudez en desafiar a Dios, en cuya misericordia el individuo no confía, y por el mal que este deliberadamente inflige a Enrico, el otro protagonista, aún peor bandido que aquel. Pero este cree al menos en la salvación divina, confía pese a todo en Dios, y su alma se va por ello al cielo. En sucesivas ocasiones, como nos muestra la obra, que es casi un sermón, Paulo se habrá ido labrando, de propia voluntad, y de decisión en decisión, su propio destino.

Decidir en la incertidumbre

La controversia –conocida como polémica De auxiliissobre el papel de la omnipotencia divina y el de la libertad humana se había iniciado ya a finales del siglo XVI. En ella, y a favor de salvar el libre albedrío frente a la predestinación

y el determinismo teológico de los protestantes, destacaron el agustino fray Luis de León y el jesuita Luis de Molina, en especial con su obra La concordia entre el libre albedrío y la gracia, de 1588, rechazada por la teología de los dominicos.

La gracia divina, según el «molinismo», no es eficaz sin la colaboración de la voluntad humana. Ya escribía Ignacio de Loyola, al final de los Ejercicios espirituales: «Asimismo no debemos hablar tan largo instando tanto en la gracia, que se engendre veneno para quitar la libertad» (§ 369). No era una teología moral radicalmente nueva; se encuentra ya en santo Tomás. Pero sí lo era en aquel tiempo, más áspero y revuelto que el del Renacimiento, y en el que había que adaptarse a las circunstancias inéditas que iba presentando el paulatino desmoronamiento del orden heredado de la Edad Media, el de la «cristiandad» y el poder del Papado. Una muestra mayor de esta crisis fue la gran rivalidad entre el «Rey catholico» de España y el «Roi très chrétien» de Francia, creyendo gozar cada uno del mismo «derecho divino», sin que ello frenara la guerra entre ellos.

En la misma escuela neoescolástica de Salamanca, los Vitoria, Suárez y demás destacados filósofos habían empezado a distinguir en sus

concurridas clases lo que era del Estado y lo que era de la Iglesia por su naturaleza propia. La Iglesia que hizo al Barroco acabaría siendo limitada en su poder por el mismo Barroco y su filosofía. De hecho, durante todo el Seiscientos español la Iglesia se irá convirtiendo en el instrumento y el medio legitimador de los intereses de la monarquía absoluta, algo inimaginable en los siglos anteriores. Sucedía también en la Francia de Richelieu. En ambos países, sobre todo en este último, las órdenes reales no se tenían ya como derivadas de los decretos de Dios, sino como decretos del poder absoluto del rey pensados para los súbditos de su tiempo. A pesar de la aureola religiosa, la misión de la Iglesia en la Europa católica había pasado a un segundo plano.

La moral barroca abre el camino a la comprensión del deber moral como sujeto al juicio humano y a sus posibles opciones de conducta, que pueden conducir o no al éxito o acierto en cada caso en el que hay que decidir qué hacer. Venía a ser un moralismo práctico. Se entendía que es Dios quien ha querido que el hombre llegue a la certidumbre moral no solo por la fe sino también por su propio criterio, por su albedrío. Y, según el casuismo jesuítico, en consideración, también, de los casos particulares que hay que afrontar y de las circunstancias que los rodean. Problemas morales iguales o parecidos podían así tener diferente solución según la diversidad de individuos y situaciones; por ejemplo, atendiendo a los fines de su acción, a sus medios y posibilidades, e incluso a su

rango o medio social. De ello solía resultar la «acomodación» de la norma al caso, o que la norma misma tuviera su «excepción». La casuística representa el apogeo de la teología moral del Barroco, convirtiéndose, con el examen pormenorizado de cada situación, en una técnica de la moral y a la vez en una estética intelectual, tal cual se recoge en Gracián.

La «moral de casos», con su amplitud de situaciones que afrontar y su desafío, siempre, al libre juicio, parece ocultar en el fondo el sentimiento y la voluntad de captar el mundo en toda su diversidad y sus cambios, así como al sujeto particular, en la posesión, este, de todos sus dones y destrezas. Algo, por lo demás, muy de san Ignacio y de su espiritualidad del «siempre más» y de

«conquista del mundo». En ambos aspectos, alcanzar el mundo y llegar al hombre, el casuismo representa la primera doctrina de la decisión moral que se interesa abiertamente por la novedad de las situaciones. Y parece complacerse en ella, a pesar de lo grave de ciertos casos a escrutar y resolver.

Sin duda, los mandamientos divinos siguen guiando en dicha doctrina: el último asidero no deja de ser la ley de Dios, los Padres de la Iglesia y la autoridad eclesiástica. Pero quien decide es, al final, el moralista y su razonamiento sobre cada caso. Para lo cual se debe aportar la observación aguda de la situación presentada y, como es característico en el casuismo, las mayores y mejores pruebas –desde las teológicas a las más pragmáticas–, a criterio del examinador, en favor del consejo y de la decisión finales.

En cierto modo, la proliferación actual de «códigos» de buenas prácticas y de deontología, aplicados por «comités de expertos» con sus propios

«reglamentos», constituye cierta reposición del casuismo y una nueva barroquización de la ética.

El probabilismo

De esta necesidad de probar lo razonado sobre cada caso particular se desprende la doctrina del «probabilismo», anexa al casuismo. No se trataba de lo

«probable» en un sentido matemático, sino de hallar y asumir determinadas pruebas para alcanzar la verosimilitud de cada solución propuesta.

No se buscaba tanto la verdad moral como lo «moralmente cierto», la seguridad de no elegir mal. Se admitía que ni la «ley natural» ni las costumbres, las «sanas costumbres del pueblo christiano», podían ayudar en muchas ocasiones a resolver los dilemas de un siglo azotado por múltiples crisis y asaltado por dudas y desengaños. Los jesuitas, entre 1580 y 1640, aproximadamente, escribieron muchos tratados sobre ese «probabilismo» –como las Instituciones morales (1613), de Juan Azor–, en busca de resortes más eficaces para la elección moral, aceptados, mal que bien, por sus adversarios, los padres dominicos. El ya mencionado programa Ratio studiorum para los colegios de la Compañía de Jesús establecía una distinción entre el «Curso mayor», sobre los temas más especulativos, y el «Curso menor», para el estudio circunstanciado de casos particulares.

El objetivo del probabilismo y el casuismo era salvar las innumerables situaciones de disyuntiva que podían afectar al entendimiento de unos seres forzados a decidir en la incertidumbre dentro, entonces, de una era sacudida por la contradicción entre lo viejo y lo nuevo, el desengaño de casi todo y al mismo tiempo por la confianza en la razón

natural y el arte del ingenio. Las disyuntivas presentadas, además de las cotidianas, podían ser de lo más variadas: el precio justo, el trato de los indígenas, la vida íntima de los esposos, la excusa de la ignorancia, los monopolios, el préstamo y la usura, la muerte del enemigo, la condena del príncipe, la validez de los contratos, la relación entre ley y justicia, la honestidad en las relaciones, y hasta si un eclesiástico podía o no leer el breviario mientras se estaba aliviando en la letrina.

Muchos de estos y otros asuntos no se podían resolver apelando a un tomismo abstracto, la doctrina de santo Tomás. La ética tenía que descender de la teología dogmática a la teología moral, ganando así la moral en autonomía; pero siempre, debe decirse, con el riesgo de convertirse la ética en una técnica de deliberación olvidadiza de los principios. En cualquier caso, eran asuntos que siempre implicaban a la conciencia moral. Sobre lo cual, los jesuitas publicaron otros muchos tratados y manuales, como aquellos –por ejemplo, un agudo Cuestiones y dudas, del cardenal jesuita Francisco de Toledo– destinados a la formación de padres confesores, obligados de oficio y de continuo a resolver «casos de conciencia».

La casuística y su doctrina de la probabilidad no solo prosperó en Hispania, sino allí donde alcanzaba la influencia de la Compañía de Jesús y hasta en Alemania.

En el paso del siglo XVI al XVII, o del Renacimiento al Barroco, en términos

culturales, o de un orden imperial transnacional al de los estados absolutos y centralizados, en clave política –aparte de la nueva visión copernicana del mundo, de la que ya se dio cuenta en Salamanca–, era de cualquier modo precisa una moral racional y a su vez eficaz para evitar la falta de resolución en el obrar, tanto mundano como personal. Ya escribía Descartes, formado en los jesuitas, que la irresolución es justo lo que nos hace disponer «a deliberar y tomar consejo» (Las pasiones del alma, § 59). El casuismo fue una moral básicamente racional de adaptación del individuo a un mundo cambiante, dentro, sin embargo, de un entorno fuertemente tradicional y conservador, como era el de la católica monarquía absoluta.

El libro fundante de la modernidad filosófica europea, el Discurso del método, del mismo Descartes, dice que para evitar la irresolución en la conducta y una larga espera hasta que se encienda la luz de la «evidencia», hay que seguir resueltamente el criterio práctico de la

«probabilidad». Aun en la incertidumbre, habrá que escoger, pero haciéndolo bien: «Mi segunda máxima», escribe Descartes en la Tercera parte de dicha obra, «fue la de ser en mis acciones lo más firme y resuelto que pudiera y seguir tan constante en las más dudosas opiniones, una vez determinado a ellas, como si fuesen segurísimas (...). Y así, puesto que muchas veces las acciones de la vida no admiten demora, es verdad muy cierta que si no está en nuestro poder discernir las mejores opiniones, debemos seguir las más probables.»

8. UNA MORAL DE EXTREMOS

Es inevitable ver la moral del pasado desde la perspectiva del presente. Así lo solemos hacer. De hecho, no podemos evitar usar el prisma del presente para juzgar los hechos pasados. Lo que nos queda entonces de la moral del Barroco español es que fue, y permítasenos la ristra de reproches desde los ojos de hoy: supersticiosa, individualista, patriarcalista, autoritaria, intolerante, servilista, elitista, clasista, racista, colonialista, y desde luego machista. Una perfecta moral, hoy diríamos, «retrógrada» o «reaccionaria». Unamuno tachó la moral barroca de «caballerismo» castizo y grosero en un marco de «anarquismo absolutista» (En torno al casticismo, III). Y sin duda fue bastante así. Pero no solo así, ni siempre así. Fue también otras cosas.

Un tiempo ensimismado

El Barroco es, sin solución de continuidad, un espacio de luz y un laberinto de sombras. Es, por antonomasia, el siglo de la luz y de las sombras; del cálculo y del método científico, de un lado, y del ensueño y la obstinación religiosa, de otro. Pero también es el siglo de las tonalidades medias. Y lo mismo en su moralidad.

Porque si es inevitable ver una moral del pasado con las lentes de hoy, no por ello vamos a renunciar al esfuerzo de intentar comprenderla también desde su propia época. Pero, por lo general, practicamos la inclemencia histórica de verlo todo solo con el prisma del presente. Ello sucede bastante en la historia de las creencias y las costumbres, e incluso en la de la filosofía. Así, Aristóteles era

«esclavista», Locke «colonialista» y Sartre o Rawls «machistas», por ejemplo.

Pero si nos preguntamos por qué el pasado fue como fue, y si podía haber sido de otro modo, viéndolo como el «presente» que fue, y hasta como el «futuro» de un tiempo anterior, entonces nuestra valoración del pasado se enriquece con los necesarios matices que hacer, y a la

vez se hace más objetiva. Y así nuestra comprensión de la moral del Barroco hispano acaba siendo distinta de aquella

que nos la presenta con los tópicos derivados de verla solo desde nuestro presente y apenas desde las condiciones reales en que dicha moral se dio, o desde las formas –tan incomparables con las actuales– en las que se desplegó, o, finalmente, desde el abanico de posibilidades que tenía a la vista para haber podido darse de otra manera.

¿Qué fue la moral del Barroco? La respuesta no puede ser, pues, categórica ni sencilla. El adjetivo más utilizado para describir esa moral es «desengaño». Pero este término no lo dice todo. Desengaño sugiere desilusión y pesimismo, para al final caer en la cuenta de la realidad. Mas no parece que esto último sea una de las características del sujeto del Barroco. Su melancolía no está hecha de añoranza, ni contiene, por lo contrario, la amargura o el cinismo de quien no tiene ya más remedio que aceptar la cruda realidad. El desengaño barroco se corresponde con el sentimiento del sujeto que está fuera de la realidad y se mantiene en vilo sobre el alambre tendido entre ella y su propio ensimismamiento.

José Ortega y Gasset, en la conferencia «Ensimismamiento y alteración», pronunciada en Buenos Aires en 1939, dijo que ensimismarse es una «retirada estratégica a sí mismo». El sujeto se retira del mundo y dirige la atención hacia su interior. Pero aclara el filósofo que eso es estratégico: es una liberación, ciertamente, de las cosas, pero solo transitoria y «para formarse ideas sobre las cosas y su posible dominación». Es un ensimismamiento, pues, estratégico. Pero este no parece ser el caso del ensimismamiento de Teresa de Jesús y de los místicos españoles, a las puertas ya del Barroco; ni de los poetas de «soledades», como Góngora y sor Juana Inés de la Cruz, ni del mismo Baltasar Gracián.

El ensimismamiento barroco no obedece tanto a una voluntaria y contemplativa

«solitud», que podría pensarse en otros casos como trampolín a la acción, sino a una inevitable y apesadumbrada soledad, por encontrarse el sujeto cercado por la falta de libertad y la carencia de futuro. Para Pascal, del mismo Barroco, la solitud era un bien: todos los males del hombre vienen de «no saber estar en reposo en una habitación» (Pensamientos, § 139). Hay, pues, una soledad por opción y una soledad por fuerza, siendo esta la predominante en la Hispania del siglo XVI. Relacionado con esta situación es significativo que la

felicidad no sea un tema para el pensamiento, la literatura y el arte del Barroco, una cultura que es y se quiere fundamentalmente grave, heredera de la terribilità que ya quiso expresar Miguel Ángel. La obra de creación y pensamiento tenía por lo tanto que florecer, en la España del Seiscientos, en tierra de pobreza y persecución, es

decir, en condiciones de real y penosa soledad. Algo parecido encontraremos más tarde en otros autores «ensimismados», por ejemplo, en el filósofo Rousseau y en algunos poetas del Romanticismo o postrománticos, como Baudelaire o Bécquer: se volvían hacia su interior porque en su soledad no podían hacer otra cosa, acaso también como Antonio Machado o Luis Cernuda.

Este caminar sobre el vacío existente entre la realidad y una conciencia en retraimiento es lo que el sujeto moral del Barroco llama «sueño», «teatro» o

«cueva de la nada». Ensimismado entre ambos extremos, el sujeto barroco es aquel que se conoce soñando, se ve como actor en un teatro y se percibe casi existiendo en la nada. Es una forma de desengaño que, sin embargo, no se verá seguida de un activo enfrentamiento con la realidad. Posiblemente, porque las circunstancias que condujeron a la soledad y el ensimismamiento del personaje del Barroco se gestaron desde tiempo atrás. El ensimismamiento barroco tuvo, entre sus principales causas, una de tipo económico. En el siglo XVII el campo de España se despuebla, las ciudades se empobrecen y el comercio se retrae, mientras que la producción manufacturera, el tener una administración eficiente y el esfuerzo individual por progresar son rechazados como formas impropias de un país de hidalgos, de nobles en espera de ascender y de un número creciente de clérigos, muchos de ellos tan preocupados por salvar las almas de los demás como por obtener alguna prebenda personal. Mientras, todos quieren anteponer el «don» a su nombre: el campesino ambicioso desea ser hidalgo, este aspira a ser comendador, el cual espera hacerse noble, y si ya es conde, ser duque, y si ya es duque o marqués, ser nombrado Grande de España, y desde la cima soñar con ser el valido del rey.

Si Felipe II creó treinta y ocho marquesados, Carlos II añadió al catálogo doscientos nueve más. La categoría social era lo más importante que ganar, y el que no podía aspirar a la nobleza por lo menos confiaba en ser nombrado caballero de alguna orden militar, como presumían de serlo algunos de los más renombrados pintores y escritores de la época. En la obra de todos ellos el país real parece también estar ausente. Sobre todo en la pintura. Mientras que Brueghel el Joven, Vermeer y Rembrandt pintan hogares, escenas

sociales y pueblos de su tiempo, los genios españoles han de producir vírgenes, mártires o, con mejor fortuna, retratos de reyes, infantes y cardenales. Su obra apenas tiene valor de crónica de época. Testimonia la realidad de un tiempo ensimismado.

Pero aun tratándose aquella de una sociedad crudamente estamental, con la aristocracia terrateniente en un extremo y la muchedumbre sin oficio ni

beneficio en el otro, la mayoría no se definía por su condición real ni por su empleo o falta de él, sino, en esta sociedad visionaria, por su aspiración –de ahí que el ataque al «honor» personal fuera el peor delito–, y sobre todo por la convicción de ser un «cristiano viejo», un «buen católico». El catolicismo fue, si no el único, el principal factor de integración en la fragmentada y decadente España del siglo XVII.

Incluso la clase dominante, la alta nobleza, no parece, más allá de su orgullo, ser muy consciente de su fuerza y rango estamental. Ni cuida apenas la educación o los modos, la «cortesía», que esta posición exigió, por ejemplo, a la nobleza inglesa y francesa, que llegará a finales del XVII con un código cortesano –las reglas de la society, la société de cour– guiado por el patrón renacentista del gentiluomo, a medio camino ya del burgués del siglo posterior.

La ensoñación

Mientras tanto, en España sobrevivía el viejo ideal caballeresco, resucitado por la fuerza que había llegado a adquirir la nobleza terrateniente y su cultura feudalizante.

Preocupado por la situación general de retraso y ensoñación colectiva, que ya apuntaba en tiempo de Felipe II, el tratadista en asuntos económicos Martín González de Cellorigo no pudo menos que afirmar, en una fecha en que Cervantes debía estar preparando su Don Quijote: «... parece como si se quisiera reducir estos reinos a una república de seres hechizados que vivan fuera del orden natural de las cosas» (Memoria de política necesaria, 1600). Este ensimismamiento, que durará cien años más, nos ayuda a entender la conciencia por parte de algunos autores de estar viviendo dentro de un sueño.

Mas a diferencia de Shakespeare, cuya idea del sueño se basa en el dormir mismo y representa, como tal acto, una suspensión del malestar, para el Barroco español el sueño, más que esta provisional consolación facilitada por el organismo humano, es una anhelada evasión de la realidad, esa realidad entregada a la ilusión de sí misma. El sueño presupone en los dramas Hamlet o Macbeth una confrontación con los sufrimientos de la vida despierta, de los que durante unas horas nos liberamos. Por ello, es un estado del que se goza: «¡Y

pensar que con un sueño damos fin al pesar del corazón y a los mil naturales conflictos que constituyen la herencia de la carne!», exclama el príncipe de Dinamarca (acto III, escena 1).

Pero en Quevedo, Calderón y otros es muy distinto: el sueño es un radical desentendimiento de la realidad y sigue siendo tan pesadilla como esta. En el mismo Barroco español, uno de los sueños de los que, en cambio, sí se goza, es el sueño quijotesco de doña Dulcinea, que tiene más de renacentista que del inquieto y pesimista Barroco. En este los sueños no dejan de ser una huida de la realidad; pero huida de la que se quiere regresar, visto lo poco consolador de la andadura.

Tomemos el ejemplo de la obra República literaria, del culto diplomático de Felipe IV Diego de Saavedra Fajardo. Fue escrita en 1612, tres lustros antes de Los sueños de Quevedo, como un sueño dentro del cual se repasan con sarcasmo las pretendidas grandes figuras de la ciencia y la erudición de todos los tiempos, al tiempo que se avanza la misma imagen pesimista del hombre que tuvieron, después, un Calderón o un Gracián: «Mientras vive, el hombre está expuesto a las miserias y desvalimientos de la naturaleza; es un juego

de la fortuna, una sombra fugaz, un despojo cierto de la muerte, y este mundo que le dieron para su alojamiento es falso e inconstante; un campo de batalla, un teatro de nuestras tragedias...»

El Barroco es una cultura de contrastes, incluido este del sueño y la vigilia, que en estos autores nos arroja al de la muerte y la vida. Y junto a estos, tantos otros contrastes en cadena: luz y sombra, realidad y ficción, cordura y exaltación, ternura y crueldad, bondad y malicia, belleza y corrupción, refinamiento y rudeza, éxtasis y tormento, lo eterno y lo temporal, los sentidos y la nada...

Simplemente hay que recordar el dramatismo pictórico de Caravaggio, la gestualidad arquitectónica de Borromini, la expresividad de la música de Monteverdi, la tragicomedia de Molière o el juego de luces conceptual de Góngora, entre tantísimos ejemplos de una estética de contraluces y una moral de extremos, en un siglo, el XVII, repleto de preceptivas y breviarios. El artista y el poeta del Barroco se empeñan en hacernos sentir con sus imágenes el brillo del oro que arde y el tacto de la plata fría. El pintor Antonio Palomino, contemporáneo de Velázquez, se sorprende de que este haya acabado «... dando en pintar cosas rústicas a lo valentón, con luces y colores extraños».

Contrastes que alcanzan también al pensamiento y la ciencia, con su avance a

través de antítesis tales como razón y pasión, duda y certidumbre, intuición y método, naturaleza y sociedad, conflicto y contrato, ciencia y fe... Y la mayor de todas ellas: res cogitans contra res extensa. Esto es, la separación entre, nada menos, mente y cuerpo, justificada por Descartes, el filósofo de referencia de aquel tiempo. A pesar de ser el siglo de Galileo y de la consolidación del método científico, la centuria barroca es quizás la época de más profundos e increíbles contrastes en la historia de la cultura europea.

El espacio de sombra

En la ensoñación, el mundo parece un juego de luces y sombras. La sombra es una idea y una imagen del Barroco. Pero ahora, y desde un punto de vista ético, cabe destacar el significado de la sombra para la moral de este período del arte.

Una cultura de contrastes, como fue la del Barroco, abarca también la moral, en la que una de sus diferencias mayores es esta que se establece entre la luz y la sombra:

¿Qué me quieres, pensamiento,

que con mi sombra me afliges?,

se interroga don Alonso en El caballero de Olmedo (acto III).

La luz actúa como metáfora de la claridad del entendimiento y la probidad en la conducta. La sombra, en cambio, lo hace como expresión de la ausencia de la razón y de lo torcido e inadmisible del comportamiento, incluso para el propio agente. La «sombra» es un término usado en la literatura y el pensamiento del Barroco, pero también un modo relativamente común de aludir a lo incierto, equívoco o incluso temible en el proceder humano, de ahí los adjetivos

«sombrío», «oscuro» o «tenebroso» para referirse a este. La sombra está, pues, de inicio, en la mirada del sujeto, más que en su exterior.

Pero la sombra es también un rasgo visible del arte del Barroco. En el arte anterior no había sombras. El Barroco introduce la sombra. Ya apunta, por ejemplo, en algunos grabados de Durero, bocetos de Miguel Ángel y pinturas en general de la escuela veneciana. Pero ellos no son plenamente barrocos. La sombra no es «menos luz», ni siquiera claridad enturbiada, sino rotundamente penumbra y oscuridad. La sombra que no hace que nos esforcemos por ver lo que se oculta, aún no es sombra. Ella solo nos permite entrever o intuir a ciegas el objeto que cubre, envuelto en la oscuridad. Así lo percibimos sobre todo en los lienzos de Caravaggio, introductor del llamado «claroscuro» en la pintura, y de ahí a los de Ribalta, Ribera, Zurbarán y Velázquez, este, «el pintor de los pintores», según Manet.

No en vano el claroscuro, y su efecto, la tridimensionalidad, coinciden con el éxito del teatro, como si la pintura intentara reproducir la profundidad, además de los movimientos de un escenario. En Flandes hallamos ese mismo estilo claroscuro ante todo en Rembrandt. Véase su Ronda de noche. Y algo menos en Vermeer. Algunas pinturas de ambos nos parecen hoy fotogramas de cine o instantáneas fotográficas de una obra teatral. Velázquez, por lo demás, es referencia obligada como maestro de la sombra, pues hay que esforzarse en ver, por ejemplo, qué se oculta en una buena parte de la superficie de Las Meninas, en el escenario alrededor de Las hilanderas y en el fondo del Aguador de Sevilla.

Esta última obra coincide, por cierto, con la fecha (1622) en que Velázquez retrata al poeta, también, de la sombra, Luis de Góngora, cuyo rostro aparece en el retrato con la mitad izquierda en la penumbra. Para Góngora la sombra es lo fatuo, perecedero, incluso la

nada. La sombra, junto con su signo contrario, la luz, es parte ineludible de una literatura de contrastes como es la barroca.

Tómese el ejemplo del soneto «Ir y quedarse y, con quedar, partirse», de Lope de Vega (catorce versos de puras antítesis), lo mismo en el de Quevedo «Es hielo abrasador, es fuego helado». En el teatro, por otra parte, el contraste entre luz y sombra no solo es figurado, sino visual, en gran medida conseguido gracias a los nuevos recursos escenográficos.

Estas dos dimensiones de la sombra, la plástica y la alegórica, se recogen a la vez en uno de los dramas más característicos del Barroco: El burlador de Sevilla, de Tirso de Molina. Don Juan ha matado a don Gonzalo, el padre de Ana, a la que había intentado burlar, como a tantas otras. El muerto resucita en forma de estatua y como un desafío es invitado por el burlador a cenar con él en un mesón de la ciudad (Tercera jornada de la obra). En la increíble comparecencia, don

Juan le inquiere al convidado de piedra: «Di, ¿qué quieres, sombra, fantasma o visión?» E insiste en que le hable, «... que aguardando estoy». Pero ahora es don Gonzalo quien reta al burlador, invitándole a cenar en su propia capilla mortuoria. Esta se encuentra en la catedral de Sevilla, en la que ya justo al entrar todo es oscuridad y la recuperación del diálogo con aquella «sombra» se desenvuelve entre las sombras reales del recinto funerario.

Sombra barroca es también lo que envuelve a la leyenda de sor Margarita de la Cruz, recogida en un manuscrito anónimo del siglo XVII depositado en la Biblioteca Nacional de España. El personaje central es nada menos que Felipe IV actuando como un despechado don Juan. La historia se inicia cuando el protonotario madrileño Jerónimo de Villanueva, sabedor del furor amatorio del rey –cerca de cuarenta hijos bastardos–, le comunica a este y a su valido, el conde-duque de Olivares, la noticia de que, en el convento de San Plácido, en la calle de San Roque, en Madrid, y contiguo a su propio palacio, acaba de ingresar una joven monja de belleza simpar. Al pronto, disfrazado y sobornando a la guardia, el monarca consigue penetrar en el locutorio del convento y mostrarle a la novicia su apasionado amor, que ella, asustadísima, rechaza.

Despechado, el rey se propone no dejar escapar esta pieza de caza, lo cual llega a oídos de sor Margarita y esta pide el auxilio de su priora, Teresa del Valle, que en su anterior vida fue la prometida del mismo Villanueva. Para adentrarse de nuevo en el convento, el rey y el conde-duque utilizan un pasadizo, expresamente abierto para la

ocasión, entre la casa del tal Villanueva y el recinto religioso. Vemos ahora al valido guiando, farol en mano, al amante regio, hasta alcanzar la celda de la novicia, en la que contemplan, atónitos, el cadáver de esta en un ataúd, abrazando un crucifijo con sus finas manos, y a su alrededor un grupo de monjas que lo velan a la tenue luz de cuatro cirios. Ambos intrusos huyen de inmediato, arrepentidos, y el rey, con tal cargo de conciencia, a causa de su amor clandestino y sacrílego, que decide regalar al convento nada menos que el Cristo crucificado de Velázquez, donde permanecerá más de un siglo hasta su final instalación en el Museo del Prado.

Pero el rey no tarda en enterarse de que ese cuadro fúnebre es un montaje de las monjas para alejarlo de la bella novicia, cosa que le enciende más aún los ánimos por obtener de una vez la codiciada presa. Entretanto, el caso llega a los oídos del confesor personal del monarca, Antonio de Sotomayor, vinculado a la Inquisición, y al fin a los del propio Papa de Roma, quien pide un informe sobre el escabroso asunto. Dicho informe es interceptado por el valido, el conde-duque

de Olivares, quien lo quemará en presencia del rey. El único que acaba juzgado y condenado a prisión por el Santo Oficio es Villanueva, el facilitador de la escaramuza donjuanesca del rey. Parece una comedia de «capa y espada», pero es una sombría historia barroca creada ya en vida del monarca, probablemente para denunciar de un solo tiro la conducta de la Corona y la de la Iglesia.

Venimos hablando de la sombra. En arte, la sombra es ilusión, pero en literatura es alusión. La sombra alude posiblemente a uno mismo, a la parte más oculta de la conciencia individual, y por lo tanto tendría un significado moral. La estatua de don Gonzalo es, en nuestra interpretación, la sombra o conciencia del propio don Juan, que por una parte se enorgullece de sus pecados, por otra teme por su condena, y entretanto duda entre arrepentirse o no por aquellos. Según el psicoanalista Carl G. Jung (Los complejos y el inconsciente, cap. 8), la percepción de la sombra se refiere a aquella parte inconsciente de la personalidad, nuestro «otro lado», que solo se capta en el sueño o a través de los mitos. Sería el juez interior del sujeto, pero no siempre para condenar, sino también para reafirmarse en algunos de los atributos e impulsos que en la vida de vigilia nos pasan por alto o no osamos reconocer. La sombra puede significar incluso la dark side de la mente del individuo, especialmente cuando este es víctima del reproche de otro, como una forma de proyección del sentimiento de agravio. Lo cual no nos parece tan lejano de la moralidad barroca y de su debate con lo sombrío y las tinieblas,

símbolos, quizás, de la confrontación con uno mismo o del malestar por la afrenta lanzada por otro. Quevedo refiere en el Salmo XIV «la oscuridad del corazón del hombre». Para el mencionado Jung, la sombra es el «sí mismo» del individuo, de modo que para el Barroco la sombra podría significar también el ensimismamiento que atribuimos a esa época. La sombra como símbolo de un tiempo ensimismado.

Para algunos estudiosos el siglo XVII es en toda Europa el «siglo de la oscuridad», y ello a pesar de ser el siglo de la nuova scienza (Galileo) y de la lumière naturelle de la raison (Descartes). El astrónomo Kepler fallece en aquel tiempo tras haber escrito en su Optica: «Toda observación celeste tiene lugar a través de la mediación de la luz y la sombra.» Y en Ad vitellionem, donde reformula los principios de la óptica, alaba la oscuridad como factor que eleva la mente a la observación astronómica. Son conocidos los experimentos de Kepler con la camera obscura. En la tumba del científico, en el cementerio de Ratisbona, se lee: «Medí los cielos y ahora las sombras mido.» Las sombras atraen a la mente del Barroco. Son un elemento perturbador, pero a la vez liberador del ánimo pesimista que caracterizó a aquel siglo. Al genio barroco,

igual que el romántico, no es la luz lo que le atrae, sino que es la sombra lo que le empuja. En un poema a la Virgen, Calderón de la Barca dice que ella, sentada sobre las nubes del alba, da «luz a la noche, oscuridad al día». Una figura, esta de la oscuridad en la luz, que resultaría extraña para la mente de siglos anteriores. En el Barroco la sombra no es el enemigo de la luz, sino su complemento.

La sombra no existiría sin la luz y viceversa. Una nace de la otra y se crece con ella, pues si todo fuera sombra no sabríamos que es sombra, y si todo fuera luz no hablaríamos de la luz. Tomemos el caso de la pintura barroca española: en ella la oscuridad va más allá del efecto estético «claroscuro» e incluso del

«tenebrismo» de los Caravaggio y Carracci. Cercano a la escuela flamenca del momento (Rembrandt, Van Dyck, Jordaens), el artista hispano utiliza la sombra no solo por el contraste plástico y la apariencia de volumen, sino como factor psicológico y de vaga expresión social.

La sombra y un entorno de oscuridad revelan la proximidad del pintor a la escena reproducida y su significado humano. Por eso hay tanta más sombra y duro contraste de luz en la pintura de los Ribera, Zurbarán, Murillo y Velázquez, entre otros, cuanto más popular o profano y menos sacro o cortesano es el tema de sus obras: bodegones,

escenas cotidianas, retratos de la gente llana. Velázquez usará generosamente la sombra en pocas obras, incluidas La fragua de Vulcano y Las hilanderas, pero también Las Meninas, pues en ese cuadro no hay santos ni reyes que merezcan mucha más luminosidad que sombra.

La sombra en la pintura del Barroco español crece conforme el pintor refleja mejor la realidad de un pueblo con futuro más bien sombrío, dada la situación de decadencia, guerra, intolerancia y pobreza reinantes. En el Siglo de Oro la sombra no expresaba tanto un misterio como una verdad. Una vez más, la cultura del Barroco aparece como una cultura afectada realmente por la moral.

En cualquier caso, para la moralidad barroca la sombra ya no es, como en la Edad Media, el demonio, que solo es oscuridad y está enfrentado a la luz de Cristo, toda ella claridad. La antítesis luz/sombra está pasando al interior del hombre mismo, donde lo sombrío no es diabólico sino humano, aunque la sombra indique el deshonor, los malos instintos o el aciago destino.

Un dinamismo integrador

No obstante, los contrastes barrocos parecen estar sometidos a cierta unidad de sentido y presentación. Se ha hablado incluso del teatro de Calderón como de una «codificación racionalista del caos» (Ciriaco Morón).

Creemos, por nuestra parte, que en los autores del XVII español existe cierta

«voluntad de sistema» que vendría a expresar la sed por juntar y ordenar todos los distintos y distantes elementos de vida y conocimiento que se han cruzado en el camino del escritor o del artista, tratando de alcanzar tal unidad a través de fórmulas de contigüidad y de una equilibrada yuxtaposición de signos. En la estética barroca cada elemento remite al resto. Es lo que apreciamos, por ejemplo, en los retablos churrigueresco o en los sonetos culteranistas, en que cada curva o cada sílaba se da la mano en el vacío con la siguiente sílaba o curva. Parecen enroscados. Por eso las reglas son también importantes para el Barroco.

En cambio, el historiador Miquel Batllori afirma que la esencia de esta época de la cultura es «perder el sentido de la mesura». Pero quizás cabe añadir a ello que

«hasta cierto punto». Dejando aparte las reglas de la versificación y las

del teatro, el mismo Baltasar Gracián, bien estudiado por Batllori, defiende en su Oráculo manual un «método para saber y poder vivir». Todo el Barroco católico no olvidemos que es, de un modo u otro, deudor de la psicología ignaciana que sometía el conocimiento y dominio de uno mismo a una práctica espiritual estrictamente reglada. Además, puede que haya en el Barroco español más racionalidad de la que apenas le suponemos, pues no se diría que los sentidos engañan, que la vida es sueño o que el mundo es un teatro, si todo ello no presupusiera un fondo racional que nos hace descubrir y denunciar estas experiencias como su opuesto. El «desengaño» que viene después también es propio de un ser que razona.

Hasta la experiencia del desengaño puede ser un acicate para buscar el salvavidas de la razón. Así, dice Gracián que no hay que estar siempre desengañado y decir que no: «Queden siempre algunas reliquias de esperanza para que templen lo amargo en el negar» (Oráculo manual, § 70). Y el mismo desengaño, con el estado de quietud, pasividad y vacío que conllevaría permanecer en él, catapulta desde su interior al individuo hacia una vida, por lo

demás, como in-quietud, actividad y ansia de plenitud, esto último por puro horror al vacío. La cultura del Barroco español es una cultura del llenado y del gesto. En el arte, con las imágenes expresando movimiento (por ejemplo, el estilo churrigueresco). En la literatura, con el encabalgamiento conceptual y prosódico (por ejemplo, «Desmayarse, atreverse, estar furioso», Lope de Vega, y el soneto en general). Y en la moral, con su característica e insólita dinámica de la virtud (por ejemplo, cualquier personaje calderoniano). Como dice Saavedra Fajardo, «todo es o subir o bajar» (Idea de un príncipe político-cristiano, LX).

Una sinopsis de todo ello se encuentra en José Ortega y Gasset cuando afirma, en su artículo «La voluntad del Barroco», que la materia del artista barroco siempre parece aguardar un movimiento que la dispare y convierta en gesto.

Otros hitos artísticos de la voluntad de integración de unidades dispares, a la que nos referíamos más arriba, podrían encontrarse en los últimos frescos de la escuela veneciana de pintura (Tintoretto, Veronese) o en el Arte de la fuga de Johann Sebastian Bach: respectivamente, el comienzo y el final del magnificente Barroco europeo. El mayor contraste en este siglo es, pues, el que se establece entre la elección de una multitud de signos o trazos en movimiento y el empeño de unidad y estabilidad dentro de un marco que los comprenda, sin por ello anularlos. En el cuadro pastoril de Rubens

Danza de aldeanos, del que el pintor nunca quiso desprenderse, parece que todos los danzantes, alegremente entrelazados, se vayan a caer y escapen, centrifugados, de los límites del mismo cuadro, pero la inercia de su propio girar y la firmeza del terreno los sostienen y permiten estabilizar el conjunto. Es la estable inestabilidad del arte en movimiento.

En el caso del Barroco español podemos observar un similar dinamismo integrador incluso en el ámbito social de la moralidad. Leyendo, por ejemplo, las obras de Lope, Tirso, Calderón y otros, no es difícil notar que, según estos autores, cada tipo de virtud moral muestra siempre dos características: su riesgo hacia el extremo, y el acompañamiento, oculto o manifiesto, de su vicio opuesto.

Una especie de «fusión de los contrarios» cara a la dinámica cultura del Barroco.

Ella nos recuerda bien que las actitudes del ser humano hacia la moral, igual que hacia el amor, oscilan como un péndulo entre dos gestos extremos. El Barroco es intensidad y movimiento, y ambos rasgos están vivos en la moral, dada la facilidad de la virtud para convertirse en extravagancia o para transformarse en su opuesto.

Por lo demás, no hay nada que se pueda decir que es exclusivo de la moral

barroca. Porque el carácter proteico de la naturaleza humana ya se encuentra retratado en la literatura griega y latina, y en especial en la tragedia ática, con Eurípides a la cabeza.

Las virtudes sociales

Pensemos ahora en aquellas virtudes morales con más significación social encarnadas en el teatro y la literatura del Barroco español. Para empezar, tomemos la más importante de ellas, la virtud de la justicia, tan invocada por Lope y el mismo Calderón, entre tantos autores. La justicia barroca oscila entre dos riesgos. En un polo, su exageración: el rigor. En el otro polo, su claro reverso, la ausencia de dicha virtud: la injusticia.

Hay en la moral del XVII una dialéctica de la virtud que por su complejidad y contradicciones desaparecerá en el Siglo de las Luces y su retrato plano de la moral humana, reducida esta a puro sentimiento o a mera razón. El Barroco se burla de las exigencias del principio lógico de contradicción: cada elemento tiene y se enrosca con su opuesto, de ahí el lenguaje multiforme del arte y la literatura.

Pero prosigamos. Otra virtud pública no menos aclamada era el honor, que también para aquellos autores podía derivar, en cuestión de instantes, en su forma exagerada, como el despecho o la hombría, o pasar a su exacto contrario, el deshonor o la deshonra. La virtud barroca siempre es un bien amenazado, incluso por sí mismo; un haz de luz que proyecta sombras. Como la verdad, cuyo extremo es la apariencia y su contrario es la falsedad o las variadas formas del embuste.

También nos hemos de referir a la virtud de la lealtad, a la cual se la describe siempre a un paso de su exceso, el vasallaje, y con el riesgo igualmente de convertirse en su contrario, la deslealtad. Distingamos, mientras, la lealtad de la fidelidad, aunque ambas presuponen cierta fe o confianza en el otro. En la fidelidad hay un énfasis afectivo, como el ser fiel al amigo, la pareja o la patria.

En la lealtad la relación tiene un carácter más racional e incluye un reconocimiento del otro que no siempre está en la fidelidad. Lealtad, por ejemplo, al compañero o al gobierno. Se presupone ser de «buena ley», no en

vano leal y legal tienen la misma raíz. En cambio, el fiel es más de «buena fe».

Pero lo que une también a la lealtad con la fidelidad es su contrario, la traición, la máxima deslealtad, pues es aquello que hace que perdamos la fe o confianza en el otro. No es imaginable un teatro ni una moralidad del Barroco sin basarse en este cuadro al claroscuro de las virtudes y de sus contrarios, cuyos mejores retratistas fueron en aquel tiempo Shakespeare y Calderón.

Continuemos con otras virtudes morales que habían de obedecerse en público.

Como en el resto de las virtudes, todas tienen como trasfondo su contrario y como amenaza su exceso, aunque bien puede ser que lo mismo suceda con todas las creencias e ideales humanos: con qué facilidad degeneran y hasta se vuelven en su contrario. Hablemos, en el Barroco hispánico, de la virtud del favor, con su siempre acompañante contrario, la deuda, y la posibilidad de un exceso de favor, como la lisonja o la adulación. La cualidad de la grandeza, por otra parte, aparece a menudo junto a su forma exagerada, el abuso de poder o tiranía, y aparejada también con sus opuestos, como la mezquindad o la ruindad. La virtud de la nobleza se hace contrastar con la bajeza, o correr el riesgo de su extremo, la arrogancia.

La aclamada hidalguía puede tornarse en su opuesto, la villanía, o simplemente degenerar en picaresca. La piedad destaca sobre su antagonista, la crueldad, mientras que su extremo a evitar es la flojedad. Parecida dialéctica envuelve a la obediencia, en tensión siempre con la desobediencia y en riesgo de decaer hacia el servilismo. Igual que con la estima, confundida en ocasiones con la pasión, pero valorada por ser justo lo contrario de la ofensa o del agravio. El perdón, otra de las virtudes encarnadas por los personajes del Barroco, tiene su extremo en la gracia y su exacto reverso en la venganza.

La fama, en aquel tiempo, tenía su opuesto en la infamia o la bellaquería, pero el presumir de aquella, la vanidad, era condenado incluso en una sociedad de vanidades como la del Barroco. Así, la vanitas es el tema de muchas pinturas de la época, con la calavera y una vela que se apaga en todas ellas. En la cima de la valoración pública se encontraba la virtud casi divina de la gloria, lo más opuesto a la miseria, pero que tampoco había de dar lugar a su forma extrema, la vanagloria.

Las virtudes personales

Por otra parte, el teatro y la literatura del Barroco español se cuidan también de destacar las virtudes morales de carácter más personal y tocantes a la conciencia individual, caracterizadas todas ellas igualmente por la capacidad de transformarse en su opuesto y de propender a su exceso.

«¡Qué inconstante es el bien, qué loco y vario!», exclama don Fernando en El caballero de Olmedo, de Lope de Vega. El Barroco es una cultura de disonancias, y lo mismo que el arte no buscaba la belleza perfecta, la moral tampoco contaba con que el hombre de bien fuera un perfecto modelo de coherencia.

Consideremos para empezar el valor de la libertad, con su deriva extrema, la licencia o el libertinaje, y la mutación en su contrario, el destino o el hado. A la libertad debía acompañarla la virtud de la prudencia, no necesariamente igual a su perversión como astucia, ni era cosa buena el convertirse en su contrario, la temeridad. En el drama de Cervantes Numancia parecen complementarse la libertad y la prudencia entre el héroe numantino y el sitiador romano, respectivamente. Semejante a la prudencia es la cordura, pero que fácilmente puede transformarse en ilusión o ensueño, o pasar de pronto a su antagonista, la necedad. Pensemos también en la bondad, y su remodelado en discreción; y en su contrario, la malicia, la

maldad.

Para el individuo era también importante la dicha, pero ese estado, con su opuesto la desdicha, podía ser identificado con el imprevisto beneficio de la suerte. Otro valor a destacar del Seiscientos español es el de la persona, con su intensificación en la figura moral del héroe y su reverso en la figura del bruto o fiera. Con la persona se apreciaba el valor de la dignidad, que era lo contrario de la vileza, pero que a su vez podía viciarse hacia su extremo, el orgullo.

La virtud, por otra parte, de la humildad podía ser tomada como externo y simple recato, o ver cómo pasaba a su reverso, la altivez, la soberbia. Y si hablamos de la pureza, su exageración era la limpieza, metáfora tanto para el alma como para la sangre, mientras que su valor opuesto era la falta, el pecado. Sin olvidar la virtud de la valentía, como opuesta a la cobardía y, en ocasiones, desarreglada como furor o también rechazable osadía.

La moral del honor

Pero la cualidad personal por excelencia era el honor, que cumplía no solo para la buena imagen social, como ya se ha referido, sino para la estima de uno mismo. Si bien no pocas veces el honor era confundido con su extremo, el pundonor, el mayor disgusto moral para el individuo del Barroco era sentirse atacado o vejado en su honor, esto es, padecer un agravio moral, por lo que ello representaba de rechazo a la persona, tanto en su imagen social como en su integridad moral.

Se diferencia entre el honor y la honra. El honor correspondía a las virtudes de la persona y a su limpieza de sangre, según aquella época. Se adquiría con el nacimiento y era un atributo relativo en especial a la nobleza y las gentes acomodadas. La honra, en cambio, tenía un significado más personal y subjetivo.

Estaba ligada igualmente a las virtudes personales, pero era más dependiente de la opinión de los demás que el honor, que estaba por encima de ello.

Honor y honra era lo mejor que moralmente se podía poseer y perderlos era como perder la vida. Por eso reparar la vulneración de estos valores requería la reparación inmediata de la «ofensa» –«agravio», «afrenta»– a través de la justicia, que en la letra de la ley (las Ordenanzas Reales de Castilla contenían siete leyes sobre el adulterio y el estupro), y en su aplicación, venían a convalidar de hecho la venganza. En casos de adulterio, siquiera sospechado, de la

mujer –nunca se acusaba de ello al marido–, aquella podía ser condenada incluso a muerte, hasta legalmente a manos del propio marido, aunque eso último, contrario al Quinto Mandamiento, era ya en el siglo XVII moralmente rechazado.

El honor, en busca de la reparación, podía ser llevado hasta la violencia y el crimen, a veces justificándolos con la ley o la costumbre. Una cosa era la ofensa

–hidalgos y señores se ofendían por nada– y otra era la «afrenta», que, si la ofensa era grave, significaba el desafío al ofensor, por ejemplo, a batirse en duelo, una práctica que ya estaba entonces castigada. Se conserva una Real Provisión de la justicia de Felipe II que condena al destierro al joven Miguel de Cervantes por haber tenido una pendencia de honor contra un tal Antonio de Sigura.

El mismo don Quijote terminará sus andanzas batiéndose en duelo contra el Caballero de la Blanca Luna. Gregorio Marañón, en su monografía Don Juan, dice que el honor ha dado pie, con Lope, Calderón y tantos otros, a toda una modalidad literaria, «la única que no podía ser más que española». Según el mismo Marañón, un personaje tan barroco como Don Juan, moviéndose entre alcobas y recintos sagrados, no encarnaría para nada la virtud del honor, pues sus propios actos lo muestran como burlador, un ser superficial y carente del mínimo sentido de la honra. La Constitución española de 1978 garantiza en su artículo 18

un «derecho al honor».

La moral del honor no es una singularidad española. Enlaza con cierto sentido de la justicia, la vindicatoria, aquella que se basa, desde tiempos remotos, en el derecho a la reparación directa de los daños, tanto personales como patrimoniales. En dicha justicia, diferente, pues, de la asentada sobre leyes civiles y penales establecidas, el factor de la reciprocidad es su principio básico, y su práctica busca más el castigo del culpable que la compensación de la víctima. Si el perjuicio u ofensa son grandes, en determinadas sociedades y épocas incluso se da por buena la venganza. Algunas veces esta puede ser sustituida por una reconciliación o reparación del agravio pactada entre los jefes de los grupos rivales. De hecho, la venganza no ha sido siempre una conducta individual, sin mediación del grupo ni autorización de la jerarquía.

El honor, en literatura, es casi universal. De alguna manera la virtud del honor tenía en España su propia génesis y explicación. Ello puede

entenderse del siguiente modo. En una sociedad tan dependiente de la apreciación social, sentir el desprecio o simplemente no ser apreciado era el peor mal. Porque cada uno, de lo más alto a lo más bajo, esperaba la aprobación y el aprecio de otros.

Cuando ello no sucedía así y el individuo se sentía despreciado, y por lo tanto excluido de una sociedad montada sobre la apreciación, se apelaba al sentido del honor, la forma de ganarse la inclusión social y a la vez de mantener la autoestima personal. Si ese honor, o reclamo del valor personal, tampoco era reconocido, el individuo se sentía víctima de un agravio o injuria contra su honorabilidad personal. Lo cual hacía que se reforzara aún más su sentido del honor y, consiguientemente, el del agravio. El honor barroco se explicaría, pues, dentro de una dinámica social del aprecio o el desprecio.

El filósofo Arthur Schopenhauer, ya se ha dicho que admirador del Barroco español, escribió en 1828 un breve tratado sobre el honor con el título de El arte de hacerse respetar, iniciado precisamente con una cita de Baltasar Gracián.

Repasa el autor las diferentes clases de honor: el personal, el sexual (la «honra»), el civil, el patriótico y hasta el honor de humanidad, aquel que se echa en falta, por ejemplo, en la condena de Sócrates. Pero al final analiza el «honor caballeresco» o pundonor, para lo que se permite la referencia de Calderón y su obra El médico de su honra. No es dicha clase de honor, al que tilda de

«disparate», algo exclusivo de los españoles, sino una herencia del mundo feudal y su «derecho del más fuerte», reforzado durante el posterior período del absolutismo monárquico.

Para Schopenhauer el pundonor es, ante todo, antinatural e irracional, porque su raíz es la respuesta inmoderada a una injuria. El agravio exige un desagravio, que suele ser más violento que la injuria inicial. A una bofetada se responde con una puñalada. Y, al final, el árbitro en este envite será quien imponga su autoridad también con la mayor fuerza: el juez, el señor o el rey. Que haya sentido de injuria o agravio –algo siempre dependiente de aquello que el otro piensa de nosotros–, y que el honor solo se acabe restableciendo con la venganza física, son cosas, pues, que no son naturales ni razonables. En segundo lugar, el pundonor es negativo. Así, mientras que la «fama» es algo positivo, pues indica que alguien es excepcional, el honor al modo caballeresco es negativo, pues depende de la opinión general sobre aquello que se espera de nosotros: que no seamos excepcionales y que hagamos o digamos justo lo esperado.

Por otra parte, el pundonor es también, para Schopenhauer, algo relativo, porque, como se acaba de señalar, remite a una opinión que está en la cabeza de los demás –es solo su opinión–, y no está o no debiera estar en la nuestra. Solo quien no tiene juicio ni confianza en sí mismo pierde su «honor» cuando se topa con otro insensato dispuesto a insultarle. De modo que, según el filósofo alemán, los valores de la «caballería» medieval –excelencia, valentía, lealtad, respetabilidad y, por descontado, fuerza –han sobrevivido en ese «código de la sinrazón y la brutalidad» que es la honorabilidad caballeresca. Esta fue defendida aún en los libros considerados «Espejos de príncipes» del Renacimiento y en los «tratados civiles» del Barroco, de Castiglione a Gracián, resistiendo como un valor anacrónico en los duelos por honor, que perduraron, incluso entre universitarios, hasta el siglo XIX.

Mientras, no podemos juzgar la moral del Barroco español con categorías y criterios de nuestro tiempo. Hay que verla en toda su complejidad y en su propia situación. España sufre en aquel siglo XVII una decadencia en casi todos los órdenes, menos en el cultural, que se sostiene y que muestra sus talentos a pesar

de la censura dominante. El libre pensamiento, y más en lo tocante a la religión, estaba perseguido por la Inquisición, como sucedía desde el siglo anterior con los cristianos alumbrados, los judíos y los musulmanes conversos al catolicismo, y con aquellos considerados los más herejes de todos: luteranos y erasmistas.

Fácil es, por lo tanto, decir que los pensadores y escritores del Barroco eran tradicionalistas o meros ideólogos del absolutismo de la época. Pero si bien es cierto que no representan un jalón en la historia de la autonomía del obrar, también lo es que no hicieron ninguna apología de lo contrario, la heteronomía de la moral. Son lo que fueron, en parte determinados por su tiempo y lugar, en parte hechos por su talento y, a su modo, por su sentido de la libertad.

Por otra parte, Europa entera sigue siendo un continente de economía primaria y manufacturera y los modos y creencias de vida serán los propios de una sociedad comunitarista y tradicional regida por la religión. La única gran divisoria residía en la frontera del catolicismo con el protestantismo y, en menor grado, en la diferencia entre un Norte comercial, con sentido administrativo y abierto a la innovación tecnológica, y un Sur agrario, endeudado y como suspendido en el tiempo, sin nostalgia del pasado ni esperanza de futuro.

En la España del siglo XVII nos encontramos ante una sociedad a la

que le queda mucho todavía para entrar en el proceso de urbanización, secularización y pluralidad cultural que se iniciará en otros países europeos con la revolución industrial y que no llegará a la España central y meridional hasta el último tercio del siglo XIX.

La noción de lo bueno

La mentalidad moral del Barroco hispánico no es capaz, entretanto, de establecer la moderna separación entre los hechos y los valores. A estos últimos no se les ve como tales, sino como realidades en sí mismas.

Lo «bueno» es, por ello, más que lo «justo», lo ajustado a lo tenido por real. Es decir, lo más próximo y fiel al orden establecido y a su trasposición en los mitos, creencias e ideales que lo salvaguardan. Las ideas del Barroco eluden la misma realidad; ni la reflejan, ni están para cambiarla. En lo moral y político sirven al statu quo, el orden actual de cosas, que es tomado, engañosamente, por la

realidad incontrovertible.

Por otra parte, para el Barroco en general hay por encima de todo un orden natural de las cosas establecido por Dios: la «ley natural», que los hombres deben respetar y que rige también en la moral, el derecho positivo y la política.

Lo bueno y la virtud se suponen acordes con la ley natural. Por eso, en las leyes penales europeas del siglo XVII –como la imperial Lex Carolina– casi todos los delitos lo eran por considerarse ante todo una forma de pecado. Lo cual condujo a quemar en la hoguera a los acusados de herejía, de brujería o de practicar el

«pecado nefando», la homosexualidad. La lex se debía al bonum, y este venía fijado por la teología o por el statu quo garantizado por el rey.

Cuando la moral habla, en cualquier tiempo y lugar, de la «integridad», la

«honradez» o la «rectitud», lo está haciendo en la misma clave que lo hacía la moral del Barroco español. Es la moral del ajustamiento a lo supuestamente real, al orden establecido, lo cual no deja de tener un sentido como estrategia de aprendizaje social en una sociedad tradicional, cual fue la europea del siglo XVII. Lo «bueno» como aquello que se ajusta indica que el individuo tiene o debe tener una óptima relación con el grupo o sociedad al que pertenece, a pesar de

que el esfuerzo o sacrificio que representa ese ajustamiento del individuo al patrón de la comunidad no comporte, en contrapartida, ninguna clara ganancia para esta última. Pero por lo menos la comunidad sigue inalterada, lo cual ya es positivo para ella.

Aunque no todo es tan sencillo; el Barroco concibe lo bueno como ajustamiento al orden dado, pero también lo identifica con su contrario, el desajuste con lo existente. Así, cuando la moral habla, también en cualquier tiempo y lugar, del

«honor», la «respetabilidad» o la «distinción», como sucede igualmente en el Barroco, está corroborando una estrategia de aprendizaje social en la que el individuo se conduce, en lugar de con una voluntad de ajuste, buscando, por el contrario, el distinguirse del resto de la comunidad, mediante la afirmación de sus diferencias de rango social o por su valor personal. Lo cual, y en contraste con lo que ocurre con la moral del ajustamiento, no solo no exige un trabajo del individuo, sino que este espera sacar un beneficio del hecho de querer distinguirse y hacerse respetar o admirar por el resto. Pero la comunidad no gana ni pierde nada con individuos de esta clase. El «pundonor» de estos no le afecta ni para bien ni para mal. Todo consiste en un alarde del sujeto que, sin embargo, deja igual e indiferente al entorno social ante el que se contonea.

En este sentido, la moral barroca de la honorabilidad, como la de cualquier cultura que también la defienda, no deja de ser una moral externamente de puro gesto y socialmente absurda: distinguirse, honrarse, solo rinde a quien lo hace.

Para los demás, es nada; o el ridículo, como lo que Baltasar Gracián dice que ve en la «cueva de la nada». Y ese es el fondo moral que vemos en los personajes reales o de ficción de la cultura del Barroco: por una parte, como exponentes del orden establecido, son tipos «ajustados» al medio; pero por otra parte son elementos «desajustados» a él, por cuanto van en busca de sí mismos y de su singularidad. Su huida de la realidad, el «desprecio del mundo» –dice Américo Castro del Barroco español–, pueden tanto o más que su interés por mostrarse acordes con lo reinante a su alrededor. Un entorno del que los escritores barrocos y sus personajes suelen callar las injusticias más clamorosas. Pocas veces se ha vivido en un tiempo tan irrealista como en este período de la cultura.

Sostiene Walter Benjamin, en el El origen del drama barroco alemán, que el teatro barroco español es ante todo «ahistórico». Pero a su vez afirma que es

«amoral», porque a diferencia del drama alemán el teatro español no se toma en serio la condición de sus protagonistas, solo destacando en ellos a la «criatura humana» en general y al honor como una «invulnerabilidad abstracta», sin fondo moral. Con lo cual es más difícil estar de acuerdo.

Un intento de remoralización

Por muy ambigua y de tintes anacrónicos que sea la moral barroca, entre un mundo poscaballeresco que no acaba de morir y un mundo preilustrado que no acaba de nacer, se trata de una moral que refleja la sociedad de su momento y expresa la idea que un sujeto se forma de sí mismo y de sus pretensiones.

El Barroco no es amoral. Ni es tampoco una cultura desmoralizada, con la moral caída y sin fuerza para recuperarse. Es una cultura del desengaño y de la desesperanza, pero no de la desesperación ni de la desmoralización. Aquellos autores escribieron desde el desengaño, no desde la desolación. A la vez que expresa la desilusión del mundo, la literatura del llamado Siglo de Oro es por sí misma una muestra de que la moral, ya en su sentido energético –«tener moral»–, no había desaparecido. Ni en su sentido ético, por lo que la misma

literatura contiene y transmite.

Se hace difícil no ver en el teatro y la prosa del Barroco español un intento de remoralización de las almas individuales y en cierta medida del cuerpo social. Y

ello no por la vía de la generación de ilusiones y esperanza, sino por la de la fabricación de consuelo. Sobre todo, esto último, mediante la llamada al cuidado y salvaguarda de uno mismo, con la insistencia, entre otros valores, en el honor y la prudencia. Pero también mediante la imaginación. Si la Reforma luterana se concentra en el hombre interior y en el libre examen de conciencia, la Contrarreforma católica replica con la imaginación y el goce de la imagen y los sentidos. El éxito del teatro y la apoteosis de la liturgia y la imaginería católicas tienen que ver mucho con ello.

Mirado en perspectiva, el Barroco hispánico es un catálogo de luces y sombras.

En él pueden verse las manifestaciones de una fenomenología de la moralidad que será más tarde del interés de pensadores europeos como Voltaire, Schopenhauer, Nietzsche, Scheler o Freud. La moralidad de los autores españoles del Barroco es, en términos

generales, conservadora, pero más allá de su conformidad con el orden imperante, no obedecía a ningún particular credo dogmático. Uno de sus mejores ejemplos es la creación del personaje de Don Juan. Encarna el prototipo de caballero y de licencioso, de galante y de rebelde.

Se encara con el poder y la ortodoxia y él mismo es un opresor y un mirado narcisista. Une el miedo a lo sagrado y el espíritu sacrílego, el amor y el acoso, el conservadurismo y la indocilidad. «En ninguna parte como en España Don Juan podía ser un héroe», escribió Marañón en su ensayo sobre el personaje. Se cuenta que Juan de Tassis, el apuesto conde de Villamediana, buen poeta por demás, fue quien inspiró, como asaltador de camas que era y un enamorado de la guapa reina Isabel de Borbón, el personaje del burlador de Sevilla ideado por Tirso de Molina.

Por nuestra parte pensamos que Don Juan, el «burlador», tiene un perfil superponible al del torero o «matador». Este es el maestro, el otro es el seductor.

Pero ambos son bravos y temerarios, jugándose el todo por el todo: o salen de la plaza a hombros o caen, corneados, sobre la arena. Ellos están por encima del mal que provocan y del mal que sufren. Viven de sus pases y contoneos, lo demás no importa. No hay nada ni nadie a su alrededor, salvo ese entorno empobrecido y de mal pronóstico, como aquella España del siglo XVII, que los empuja a correr la suerte de su maestría o de su capacidad de seducción puestas al límite.

Quizás esta es una de las razones, junto con la ya mencionada ambigüedad de querer adaptarse y a la vez singularizarse, por las que la mayoría de los escritores de aquel tiempo y lugar siguieron la filosofía moral de Séneca, con el que fácilmente conectaron por su sentido dramático de la vida y una actitud flotante entre la lealtad institucional y la honorabilidad personal. La asimilación cristiana que se hizo de Séneca anunciaba, entre otros signos, que en las letras, al menos, empezaba el crepúsculo de la edad teológica.

El Barroco es un paso hacia la futura secularidad de la cultura. Un filósofo del Barroco tardío, el italiano Giambattista Vico, pensó que ya se había llegado a la edad de pasar de los héroes a los hombres, la «edad humana», después de haber superado la edad de los dioses (Ciencia nueva, I, 1). En cierta medida eso ocurría en España: la razón práctica se estaba abriendo tímidamente paso entre el código feudal y los mandamientos de la Iglesia. En el siglo XVII se inicia la desteologización de la moral.

Tras la moral senequista

Puede hablarse del sentido dramático del recién citado filósofo Séneca si tenemos en cuenta ciertos aspectos de su pensamiento, como la indiferencia ante la naturaleza, la hostilidad del entorno humano, la vida entendida como lucha, el imperativo de salvar la dignidad y, siempre, la presencia de la muerte. Y también por ello, otros aspectos como el desprecio de lo material y utilitario, la ignorancia de la política, el orgullo de lo viril, el extrañamiento ante quien no posee un sentido trágico de la vida y la incapacidad para contentarse con el presente.

Séneca es posiblemente el primer filósofo del «desengaño», y es de presumir que el hecho de que fuera más seguido por los autores españoles que por los extranjeros fue debido a este sentido de lo efímero y pasajero de la existencia humana recogido en las letras hispánicas. Ángel Ganivet, al inicio de su Idearium español, habla así del senequismo hispánico: «El espíritu español, tosco, informe, al desnudo, no cubre su desnudez primitiva con artificiosa vestimenta: se cubre con la hoja de parra del senequismo.» Ganivet acabó suicidándose.

Además, el estoicismo moral de Séneca no depende de una metafísica dogmática, sino del sentimiento de temporalidad de los seres y del hombre en particular. Así como el arte y la literatura del Barroco no se entenderían sin su redescubrimiento del factor tiempo, una dimensión disimulada durante el Renacimiento –con excepciones como Durero o Jorge Manrique–, la moral de aquella época tampoco se explicaría sin su profunda preocupación acerca del paso del tiempo. Por otra parte, ni la espera de una retribución de la virtud ni la esperanza en un mundo mejor determinan la actitud moral barroca. No hay teleología ni apenas heteronomía moral en esa concepción ética de la vida, que en términos actuales podríamos considerar individualista y proclive a la defensa de la libertad del individuo.

Séneca convino a la cultura del Barroco, que en Hispania fue una cultura de la fe, pero apenas de la caridad y nada de la esperanza. Para Séneca no existía un sentido preestablecido de los propósitos de la naturaleza ni de las reglas de la conducta humana, sino un conjunto de intuiciones y sentimientos sobre la temporalidad en el fondo de su pensamiento. No hay un Logos ni una Physis presidiendo el destino del mundo, sino, junto a aquellos sentimientos, una voluntad humana en lucha por la virtud moral y una moderada felicidad posible en medio de un entorno siempre hostil. El Barroco es fundamentalmente grave.

El vir bonus debe ser un vir fortis. La humanitas no se comprende sin virilitas.

Según Séneca, cada uno es, pues, hijo de sus obras y de la moralidad o sentido de lo honorable que las haya guiado.

Séneca es, por lo demás, el menos clásico de los filósofos clásicos. Porque no escribió tratados, sino tragedias y cortas reflexiones en las que predomina un sentimiento pesimista de la vida. Lo cual despertó muy pronto la simpatía de los autores del Barroco español. Así, La vida es sueño o El criticón no parecen estar muy lejos de las tragedias Fedra o Medea del citado autor romano.

El hombre, según Séneca, nace ya desafortunado: «... ruinoso, enfermizo, entrado en la vida bajo los auspicios del llanto» (Ad Marciam, XI, 4). De modo que: «A nadie le ha tocado en suerte nacer impunemente» (XV, 4). ¿Cómo no iba a influir ese modo de pensar en los escritores del Barroco español?

La vida escénica

El teatro está ciertamente en el centro de la cultura del Barroco español. Para la gente de letras la religión ya no explica el mundo ni lo encanta. El teatro, sí.

Escenografía e ilusión se compenetraron en esta cultura. El ilusionismo general de aquella época, con el teatro y la arquitectura a la cabeza, permitió compensar y hacer olvidar lo triste de la vida y la vanidad de lo humano.

En cambio, por la religión se habían dividido Europa y las conciencias, y la religión provocó largas guerras. Luego, en el siglo XVII, será aun causa de persecuciones y de que cada uno deba preguntarse en su interior si es un buen cristiano, libre de impureza judía, musulmana o protestante, y si está dispuesto a demostrarlo. Para ingresar en la Compañía de Jesús se requería superar la prueba de la «limpieza de sangre». Se reconocerá a la religión como lo más alto y sagrado, pero ya no como fuente de la verdad terrena ni de la ilusión del alma. El siglo XVII es un siglo de ortodoxias y lo sabe; pocas épocas de la historia han tenido tal conciencia de sí mismas. Por eso el sujeto del Barroco ve el teatro como el reflejo de lo real y a la vez de lo imaginario.

A vista de pájaro, todos los moralistas europeos del siglo XVII son más bien pesimistas en torno a la posibilidad de una plena felicidad mundana. En este mundo, piensan, existen demasiados intereses y

contradicciones, y para empezar, la del ser humano respecto de sí mismo. Así, y por un lado, el individuo actúa según su interés o amor propio: su honor u honra, en la moral del Barroco español. Y en todas partes el individuo, si tiene talento y ambición, es, además, vanidoso. Por ello busca siempre ser reconocido y admirado. Pero, por otro lado, el individuo se encuentra en concurrencia con muchos otros: sus iguales o superiores, en la Corte o en la «república de las letras», o entre clérigos con influencias y aspiraciones. Son sus competidores, y muchas veces sus verdaderos enemigos. He aquí, pues, una tensa confrontación.

El moralista francés, o el italiano, le encuentra una solución al problema proponiendo que el sujeto se guarde para sí y en secreto el odio hacia el otro y lo domestique y disimule mediante la cortesía y la civilidad. El moralista español, en cambio, sacará al aire su envidia o su rencor haciendo de ello un espectáculo público mediante el teatro como una forma de purgación de las tensiones y de lo insoportable. En España no existía una corte como las de Francia o Italia. Hubo pocos cortesanos y menos cortesía. La esfera pública eran la Iglesia, la literatura y, sobre todo, el teatro, la gran solución catártica del individuo que espera

vengarse o ser enaltecido y no halla otra forma de hacerlo en un medio que le es desfavorable.

La escena teatral es para el espectador su propia situación: una vida aislada y en competición con otros individuos, con rotación de papeles y siempre transitoria.

Le hace ver a uno que el mundo está repartido de este modo y que no cambiará.

Pero, por otra parte, la escena es justo lo que le hace al sujeto reconocerse en esta situación, acotarla y abrirse un espacio para imaginarse fuera de ella. El escenario cumple así un papel conservador, manteniendo que todo, realidad y apariencia, forma parte del «gran teatro del mundo». «Al cielo no podemos preguntarle por qué nace uno pobre y otro rico», reconoce el Condestable en El duque de Viseo, de Lope de Vega. Pero el escenario ejerce también una función liberadora, «catártica» (Aristóteles), al poner la comedia ante los ojos y escuchar la voz de uno en el mismo plano que la de otros, y a la vez de forma destacada.

No hay por ello un claro papel protagonista en el teatro barroco español: a veces el personaje principal es el mundo, otras es Dios; a

veces el pueblo, otras el rey.

Aunque bien puede ser que el verdadero protagonista sea el espectador, como sucede en el cuadro Las Meninas, de Velázquez, donde no es posible adivinar un personaje central (hay once, más el perro en primer plano) y hemos de concedérselo al propio observador de esa pintura. El teatro no existiría sin este, el individuo, como el Barroco sin el teatro.

La sumisión insumisa

La actitud del artista y del escritor del Barroco español frente al poder es un tanto ambigua, por no decir ambivalente. Por una parte, buscan la integración en el orden establecido, pero por otra parecen conscientes y orgullosos de la autonomía que les concede su fama y talento como creadores. Son sumisos, por ideología e interés, a la vez que insumisos, por la conciencia de su mérito y afirmación individual, en una sociedad, la del siglo XVII, de competición y de afán de éxito y efectismos. Tomemos los dos máximos ejemplos de ello: Velázquez y Calderón. Tener arte o ingenio en aquel tiempo representaba romper con la cultura anacrónica de clérigos y frailes con que se alimentaban a la vez la nobleza y las clases populares.

Hay en Velázquez una doble condición de artista y de cortesano. Su obra cumbre, Las Meninas, nos permite ilustrar esta dualidad. Para ello lo primero es recordar que este cuadro era otro encargo del rey, que fue pintado en el mismo Alcázar Real de Madrid y que durante largo tiempo mantuvo como título La familia de Felipe IV. Diríase que, objetivamente, el posterior título de Las Meninas no le hace justicia. El «cortesano Velázquez» es el pintor que en este cuadro reproduce lo que, de hecho, y desde su propia perspectiva, están viendo el rey Felipe IV y la reina Mariana de Austria, que han comparecido en el taller del artista y se han situado frente a su caballete, como refleja el espejo que aparece al fondo de la composición. La pintura reproduce lo que están viendo los reyes.

Es una escena, pues, pensada expresamente ante los reyes. Por otra parte, y a pesar de las muchas cábalas sobre lo que se supone que el pintor que aparece en el cuadro está reproduciendo en el lienzo que tiene delante, lo más lógico es suponer que a lo que se está aplicando es a retratar al propio matrimonio real.

Velázquez nunca había pintado a ambos juntos, y quizás esta obra es el anuncio de un retrato mayor, más amplio y circunstanciado, que este que vemos, aunque borroso, en dicho espejo. No olvidemos que

era el retratista de palacio y que desde 1623 la gran mayoría de sus obras son retratos, principalmente de la familia real. En tercer lugar, el Velázquez cortesano se revelaría por el hecho no solo de retratar en Las Meninas a la infanta Margarita como personaje central de la obra, sino de hacerlo en su condición y sus maneras de princesa, pues en aquella fecha el rey no tenía todavía ningún otro descendiente directo. Por lo demás, el carácter de cortesano lo destaca para sí el pintor al retratarse con una llave en el cinturón, para recordar que él gozaba de la posición de «aposentador real» en el palacio. Y en la hipótesis de que fuera el mismo artista quien pintara en su pecho la cruz de la Orden de Santiago, y no que se hiciera tras su muerte, ello indicaría el orgullo de poseer dicho blasón, que le aparejaba de hecho con la nobleza y de paso indicaba que poseía «limpieza de sangre».

Por otro lado, el «artista» Velázquez se manifiesta en el mismo cuadro de manera aún más clara que como cortesano. Pinta a los reyes en la sombra y como personajes sencillos y lejanos, empequeñecidos, ¿qué otro pintor hubiera osado hacer algo parecido? Aunque mantenido por el rey, Velázquez se afirma como artista y se atreve a postergar al monarca perdido en la sombra. Otro dato a destacar es el del mismo pintor retratándose en el cuadro, y lo hace en actitud afirmativa y con la frente iluminada, adquiriendo tanto relieve como la propia infanta y mirando también como ella de frente al espectador, es decir, a los reyes.

Es una afirmación de su condición oficial de «retratista de cámara», aparejada a la de aposentador mayor, y sin duda de artista pintor, por el pincel y la paleta que sujetan sus manos. Sin embargo, no aparece físicamente pintando –el pincel no toca la tela–, lo que hubiera dado la imagen de un mero artesano en su labor.

Tampoco se puede pasar por alto que Velázquez tenía en Madrid excelentes rivales, como Rubens, que pintó también para la Corte, y que no le faltaban críticos por su estilo de pintar, se decía que a copia de «manchas» y con demasiados contrastes.

Por su parte, Calderón de la Barca vive una dualidad semejante, como cortesano y escritor, en su caso. El propio rey Felipe IV le encarga obras para los teatros de la corte y para ser representadas en palacio, el Alcázar Real, el mismo en el que tenía su taller Velázquez. En 1635 el monarca le nombra director del Real Coliseo del Buen Retiro, donde Calderón estrenó varias de sus obras. Gracias a aquel, pronto obtiene también el hábito de caballero de la Orden de Santiago, así como un estipendio regular. Y no dudará en tomar las armas al servicio de Su Majestad en plazas como Cataluña. A su vuelta, se ordenará sacerdote,

y el nuevo rey, Carlos II, le nombrará su capellán mayor. Sin duda Calderón es otro obediente y satisfecho cortesano.

Mas a su alrededor crecían las críticas por tratarse de un sacerdote que escribía y organizaba con pompa y eficacia unos concurridos espectáculos teatrales. Los moralistas de la tradición le atacaron, hasta el punto de tener que defenderse él como libre escritor. En una carta de 1651 se reivindica de un lado como hombre obediente y de orden, afirmando que nunca ha tomado la pluma «... para otra cosa que no fuese fiesta de Su Majestad o fiesta del Santísimo». Pero, de otro lado, aclara y sostiene que, como autor «... juzgué siempre, dejándome llevar de humanas y divinas letras, que el hacer versos era una gala del alma o agilidad del entendimiento que no alzaba ni bajaba los sujetos». Es decir, que el arte estaba en su voluntad y en su derecho personales.

No se puede negar que en el Barroco español del siglo XVII los escritores y artistas muestran en su obra y manifestaciones de su pensamiento unos rasgos y un perfil de independencia intelectual que preanuncian ya el librepensamiento del siglo siguiente. Quizás sea Baltasar Gracián el más claro exponente de este anticipo de libertad creadora, con su alejamiento personal de la Corte y las autoridades y su defensa del juicio crítico.

9. EL PROPÓSITO BARROCO

La moral barroca española es la parte de un todo. Algunos elementos de esta totalidad fueron de raíz europea. Así, en el ámbito de las ideas y los valores, destaquemos: la apelación al entendimiento y el juicio del individuo; el resurgimiento del antiguo estoicismo; la transformación de la cultura del Renacimiento y su humanismo; la Contrarreforma católica y el liderazgo de los jesuitas; el interés por la soberanía y la centralización del gobierno.

Y en el terreno de los hechos, constatamos, en la misma Europa: la expansión de la cultura impresa; el incremento del contacto entre las naciones; el cambio de la economía hacia la manufactura y el comercio protegidos por la Corona; la hegemonía de Francia en Europa, y el refuerzo del absolutismo en las monarquías europeas.

La Monarchia catholica

La consolidación de la moralidad barroca en España –obviamente la moral de esa época no se llamaba a sí misma «barroca» sino «cristiana»– estuvo influida también por diferentes causas nacionales.

Principalmente, por el poder de la aristocracia terrateniente por encima del poder real; la recuperación de la vieja nobleza como forma de sustitución del ya casi extinguido régimen feudal; la supeditación a la Corona y su poder absoluto. El monarca, como Felipe II o Felipe III, tenía más poder sobre la vida y los derechos de sus súbditos que el mismo emperador (solo Carlos I lo fue). El rey era como un semipapa de Roma, al ser, igual que este, el representante de Dios en la Tierra.

Otros factores a destacar de aquel régimen son la defensa del Imperio cristiano como alternativa al nuevo mundo europeo, fragmentado en reinos independientes; la ortodoxia católica y la persecución de la herejía; la supervivencia de la psicología popular medieval, centrada en el honor y el destino; el distanciamiento de la cultura secularizada del Renacimiento (Felipe II ya había publicado una Pragmática por la que se prohibía a los españoles

estudiar en universidades foráneas, invocando los peligros «con la comunicación de los extranjeros»); el etnocentrismo de lo castellano en arte y literatura; el rechazo de la ciencia y el desinterés por la tecnología, y la enfática defensa, en términos generales, de lo emocional sobre lo racional. Este desdén hacia el conocimiento hizo, nada menos, que la rama española de la dinastía de los Habsburgo, los Austrias, se extinguiera tras la muerte de Carlos II el Hechizado, dado que, obsesionados por la pureza dinástica, los matrimonios reales se fundaron, con ignorancia de sus efectos, en la consanguinidad.

Los autores del Barroco español pertenecen a un complejo y contradictorio cuadro histórico. Aquella Monarchia catholica se apoyaba en un trípode bien definido, pero frágil. Por una parte, encontramos el bastión del absolutismo monárquico, sumido en guerras de conquista, pero incapaz ya de mantener el

«sueño imperial». Ni siquiera intentó una política neoimperial. Por otra parte, estaba la fuerza de la ortodoxia católica, debilitada por las anteriores guerras de religión y amenazada, a su entender, por la herejía. La Europa del Norte, con su abolición de las imágenes y el descrédito de las obras piadosas, seguía siendo para el Sur católico como el Anticristo. Con lo cual, la Iglesia española, atenazada y solo segura con los indios, tampoco se vio en condiciones de lanzar una dogmática neocatólica. Los jesuitas estaban más preocupados por la disciplina que por los asuntos teológicos. Quizás por ello la Compañía de Jesús, anclada teológicamente en el Renacimiento, no tuvo el arraigo esperado en Hispanoamérica, aunque sus «misiones» y «reducciones» ejecutaron en los distintos virreinatos y capitanías generales del inmenso continente un relevante papel antiesclavista y

de mestizaje, incluso educativo. El tercer elemento del trípode era la cultura del Barroco, con dos nuevas artes de gran proyección pública: el teatro y la arquitectura. Ambas trabajaron para el poder del rey y la gloria de la Iglesia, e indirectamente para el mantenimiento del régimen señorial y la sociedad estamental. Tres mitos eran intocables: el hombre y su honor, el rey y su justicia, y Dios y su orden universal.

No es una anécdota el hecho de que los autores y artistas del Barroco español, identificados con el régimen de los Austrias, buscaran el ennoblecimiento personal con su entrada en las órdenes militares: Lope de Vega, en la de San Juan («orden santísima», se dice en Don Quijote), y Góngora, Quevedo y Calderón, en la Orden de Santiago, la más codiciada. Esa misma a la que aspiró Velázquez, del que se cuenta que, cerca de su fallecimiento, se le hizo pintar, por orden del rey, la conocida cruz de la Orden de Santiago sobre su autorretrato en el cuadro de Las Meninas. Vestir el hábito de caballero de una orden militar

indicaba elevación social y limpieza de sangre. En el mundo de hoy, también algunos buscan el ennoblecimiento por medio de la colección de cargos en reales academias y patronatos culturales.

Sin embargo, los miembros de la cultura, el tercer bastión de los citados, debieron ser conscientes de algo que limitaba en parte su libertad y seguridad a la hora de crear y difundir su obra, como era la contradicción existente entre los otros dos elementos del trípode: el absolutismo y la ortodoxia.

La monarquía católica asentaba sobre dos fuerzas antitéticas. De un lado, la de un poder político que argüía la razón de Estado, pero sin querer ser un Estado soberano más, sino manteniéndose superlativamente como supuesto imperio. El nuevo mundo multinacional de estados soberanos, tal como empezaba a articularse en Europa, obviamente no interesaba a la Corona española, por oponerse aquel al universalismo político del Imperio hispánico, que se concebía también como Monarchia universalis. La expresión «Su Majestad catholica»

equivalía a «Su Majestad imperial».

Por otro lado, y en contraposición, existía la fuerza de la Iglesia y su restauración de la ortodoxia cristiana. Lo cual conllevó, por ejemplo, la expulsión de casi medio millón de moriscos, aprobada por el Consejo de Estado en el mes de abril de 1609, con la enorme pérdida de fuerza de trabajo y de talento que ello representó para el país.

Pero España se tenía a sí misma por monarquía «universal» precisamente por

«católica», con lo cual el monarca se debía mantener en lo viejo: el orden imperial basado en el principio religioso. El «rey católico» renunciaba, pues, a lo nuevo: el naciente orden de los estados europeos, regido en cambio por un principio político, el de las alianzas, ya no por el vínculo de la religión.

En relación con los personajes de la cultura, el resultado de esta contradicción entre la nueva política y la vieja religión, en favor de esta última, fue algo que no favorecía su libertad de pensamiento ni de creación. Pensando en la sociedad en general, tal contradicción hacía que en la España del siglo XVII curiosamente se

estuviera conformando una comunidad política por medio de la formación de una comunidad de fe. Lo cual perdurará en la historia del Reino hasta provocar episodios como las guerras carlistas del siglo XIX.

En la actualidad aún se suele identificar la identidad nacional con la identidad cultural (lengua, creencias, costumbres, historia) y no, como democráticamente debiera, con la identidad política. No pocos actos políticos se siguen celebrando en España ante el obispo o el crucifijo, y viceversa, actos religiosos todavía con la presencia de soldados, autoridades y la bandera nacional. España no ha dejado de ser, en tantas cosas, un país barroco.

Tomado todo ello en consideración, podemos decir que el principal propósito de la cultura española del Barroco fue la persuasión ideológica en el sostén y reforzamiento del monarca absoluto y de la Iglesia católica, con el objetivo de contribuir a la subordinación y obediencia de las gentes a ambos poderes. Fue una cultura que atípicamente recibió el apoyo tanto de los poderes establecidos (real, señorial, eclesiástico) como del pueblo, y ello gracias a su objetivo, la

«política christiana» (Quevedo, Saavedra, Gracián...), y a los medios empleados para alcanzarlo: la imprenta, el teatro, la predicación eclesiástica, el nuevo imaginario artístico. Dicho doble apoyo realimentaba a su vez la producción cultural y explica, en parte, la abundancia –y la calidad– de autores y obras.

Lejos de la política pensada por Maquiavelo, que separaba entre Estado y sociedad, en la España barroca se ligaba política y moral por

medio de la cultura.

Las autoridades, las personas influyentes y los artistas y escritores apoyaron la consolidación de la comunidad política española a través del intento de formación de una comunidad de territorio, raza, lengua y fe. Es decir, la comunidad nacional entendida como una comunidad cultural. Como hasta hoy, en que a España le cuesta tanto ser una comunidad política plurinacional y pluricultural, así como el formar gobiernos y alianzas pluripartidistas, lo que hace que le siga costando ser Estado, en el sentido por lo menos de una comunidad unida y estable, conciliada con su diversidad.

«Ley y un Dios», defiende Calderón de la Barca en el drama, de título bien expresivo, A Dios por razón de Estado. En esta obra parece haber un intento desesperado por salvar al Dios católico y al orden político fundamentado en la creencia en aquel, pues el autor llega a sostener que si falla la fe debe creerse en Dios al menos «por razón de Estado», como canta el coro final de la obra. Esta es la conclusión a que ha llegado su protagonista central, el Ingenio, al advertir,

más allá de las frías pruebas de la razón en favor de la existencia de Dios, que el pueblo, las diferentes confesiones, y hasta el ateo, concuerdan en que donde hay Ley cabe suponer y creer que hay Dios, y que sin Ley no es posible vivir.

La «política cristiana» fue la primera experiencia histórica de construir en España una identidad nacional como identidad cultural, más que como identidad política. Esto último no empezará hasta dos siglos más tarde, con el liberalismo y el republicanismo, y su dificultosa misión de dar forma nacional a un país que había sido imperio mucho antes que Estado. La integración propiamente política del Estado, más allá del viejo hábito imperial, parece seguir siendo el principal reto político de España.

Importancia de la voluntad

El papel específico de la moralidad dentro del marco ideológico del siglo XVII español fue tomarse con interés la voluntad en las obras humanas y, a la vez, emplear esta facultad en la transformación de los hábitos y las creencias requerida en un nuevo tiempo de ortodoxias imperiales y católicas.

La «voluntad» fue defendida por jesuitas, místicos y moralistas de la época, y no como una llamada a la acción, sino como medio para servir a lo divino, modelar el carácter y reprimir las tentaciones

personales. Asimismo, la apología de la voluntad en la cultura del Barroco católico representaba una alternativa al valor y a la defensa de la razón que estaban implantándose en otros países.

No se trataba de una voluntad de racionalidad, ni tampoco, explícitamente, de libertad, sino de una formación del carácter personal a través de la leal observación de la doctrina católica y de las reglas imperiales, aunque con el imperio desvaneciéndose. Pero en el caso de los escritores seculares la voluntad es más bien aquella facultad que el individuo debe conquistar para moverse y sintonizar dentro del orden social del mundo. Escribe Diego Saavedra Fajardo:

«Menester es que obremos como si todo dependiera de nuestra voluntad» (Idea de un príncipe político-cristiano, LXXIV). Y Lope de Vega: «Filosofar es obrar», en el Isidro.

Podemos asociar esta importancia de la voluntad con el valor estético y ético

otorgado al gesto, tanto en lo público como en lo personal. Recordemos que, a diferencia de la Reforma luterana, la Contrarreforma católica se muestra deseosa de imágenes y de obras visibles, y por lo tanto está necesitada de gestos apreciables. Así lo vemos recogido en el dominio arquitectónico con el triunfo de lo curvo sobre lo rectilíneo: líneas serpentinas, elipses, volutas, escaleras helicoidales, columnas enroscadas y, sobre ellas, capiteles corintios. Aparte del Baldaquino de Bernini, en San Pedro del Vaticano, quizás la expresión mayor de esta arquitectura se encuentre en la asombrosa fachada ondulante, muros curvos y balaustradas asimétricas de la iglesia de San Carlos de las Cuatro Fuentes, de Borromini, en Roma. Es, sin duda, el arquitecto barroco por excelencia, el

«Miguel Ángel» del siglo XVII, en el que se juntan la fantasía estructural, la energía y la precisión matemática de las mejores obras de aquel período. Lo oval y lo cóncavo entran con Borromini en el interior del templo, donde los fieles parecen recogerse mejor que en los espacios geométricos y de ángulos rectos.

Acusado de transgresor de las formas, mereció, sin embargo, el apoyo del papa Inocencio, al que Velázquez dedicaría uno de sus más impresionantes retratos.

Como un «Caravaggio», también, del siglo XVII, Borromini tuvo una vida difícil: neurótico, celoso de su creatividad, independiente, al final se quitó la vida atravesándose con una espada.

En el protestantismo no hay gestos, sino actitudes interiores. En el catolicismo es muy diferente. «Primero el gesto, y luego el resto», al decir también de Gregorio Marañón. Porque el gesto es la primera expresión de la voluntad de hacer y a la vez lo que insufla fuerza a esta iniciativa. La cantidad de gesto en el Barroco es proporcional al sentimiento de ruina y muerte. Incluso Murillo, con su pintura clara y amable de niños sonrientes y vírgenes de rostro casi infantil –es como el

«Renoir» del siglo XVII–, parece huir mediante estos rostros evanescentes de una realidad que en el fondo le afecta: la de su ciudad, la cosmopolita Sevilla, perjudicada por la decadencia y por una devastadora peste. Observando un retablo barroco, una pintura de Rubens o el suceder de personajes en una comedia de ese tiempo –y, ni que decir tiene, escuchando a Haendel, Rameau o Couperin– percibimos, a través de un cuadro limitado de gestos artísticos, lo ilimitado del movimiento que tales gestos consiguen poner en marcha. El caso de El triunfo de San Hermenegildo, hoy en el Museo del Prado, de Francisco de Herrera, otro pintor sevillano, es ilustrativo de dicha riqueza de gestos. Vasari ya dijo de Miguel Ángel que todas sus sólidas y compactas figuras tenían «un meraviglioso gesto di muoversi».

Un gran director de cine como fue Serguéi Eisenstein escribió en El Greco,

cineasta: «¡Qué cinematográfico era todo lo que este viejo español hacía!» Veía en la pintura del Greco toda una dinámica de objetos –su desencajada visión de Toledo– y de figuras –su chocante La Anunciación–, tomados siempre desde diferentes puntos de vista, que la convierten en una obra precursora del montaje cinematográfico según las reglas que seguía el mismo director ruso. Eugenio d'Ors vio en cambio en el Greco la «fuerza del orden musical», al ver unidas en movimiento en sus composiciones las «formas que pesan» con las «formas que vuelan», estas últimas las distintivas, dirá, del Barroco (Tres horas en el Museo del Prado). Roger Fry, en Visión y diseño, vio en el Greco a un «artista contemporáneo» casi como inmediato precursor de Cézanne y Les grandes baigneuses. Los escultores Henry Moore y Alberto Giacometti se inspiraron en el Greco y su revolucionaria, para la época, composición artística que rompía con la perspectiva y las proporciones de la figura.

Conceptos, imágenes y sonidos parecen en el Barroco fluir como un caudal sin freno, lo mismo que vemos al observar la concha del molusco Nautilus y su forma de espiral al infinito. No por casualidad el agua, como observa el historiador del arte Heinrich Wölfflin, se

convierte en un elemento clave de la simbología barroca, con sus rumorosas fuentes y cascadas en Roma o Versalles.

Más otros ejemplos. Como los Conciertos de Brandenburgo de Bach, que sin una súbita conclusión serían una melodía igualmente interminable. O la bóveda de la iglesia de San Ignacio en Roma, en la que vemos a santos y ángeles danzando sobre el abismo y a punto de caer sobre nuestras cabezas. O la escultura El éxtasis de Santa Teresa, en el Vaticano, con el manto de la religiosa mostrando un continuo de pliegues que no nos permiten adivinar dónde se acaba dicha vestimenta. Y la filosofía parece también una narración sin término, como se advierte en las Disputaciones de Suárez, en las Meditaciones metafísicas de Descartes y en El criticón de Gracián. En el final vuelve a estar el principio.

La aportación por excelencia del arte del Barroco, según el filósofo Gilles Deleuze, es la sugestión de todos estos rasgos de la creación como gestos desplegándose al infinito. «El Barroco inventa la obra o la operación infinitas. El problema no es cómo acabar un pliegue, sino cómo continuarlo, hacer que atraviese el techo, llevarlo hasta el infinito» (El pliegue, I, 3). Otros pensadores se han referido al arte del Barroco y a su característica como «extensión multiplicativa» (Roland Barthes) o como «infinito en acto» (Eugenio Trías).

Preponderancia de la emoción Al mismo tiempo que la voluntad, los autores del Barroco español eligieron la vía de la emoción como la fuente más efectiva para movilizar la voluntad del pueblo. Para atraer la voluntad popular no bastaba con la razón, sino que había que impresionar y conmover. Posiblemente ningún otro arte en la historia ha querido seducir y a la vez horrorizar tanto al espectador como el arte barroco.

Así, mientras que el Renacimiento generalmente consideró la verdad como algo asequible a la mente y capaz de conferir una base al deseo, el Barroco español creyó que la verdad (por ejemplo, la del hombre, el mundo o la vida) era algo que solo podía existir entre luces y sombras y que apenas podía dar pábulo al deseo humano. Al sujeto hay que persuadirle, no solo convencerle, e intervenir pues sobre sus sentimientos.

Por este motivo, la emoción, y no el reclamo de la verdad o de la razón, fue el instrumento preferido para la conquista y la persuasión de la voluntad de la gente. Además, la atracción hacia lo pasional y lo tenebroso, en lugar de lo claro y lo sobrio, es una de las características del Barroco ibérico que refuerza esta emotividad que acabamos de

mencionar. En una palabra, el arte y las letras del Barroco de esta parte de Europa parecen querer dominar los corazones mucho más que iluminar las mentes.

Estaban muy lejos, por ejemplo, del espíritu racionalista de Galileo, el científico más decisivo de aquel siglo XVII, quien escribe en Il saggiatore: «La filosofía está escrita en un gran libro que está siempre abierto ante nuestros ojos –el universo–, pero que no puede ser comprendido si antes no nos aplicamos a comprender su lengua y a conocer los caracteres con los cuales está escrito. Está escrito en la lengua matemática, y los caracteres son triángulos, círculos y otras figuras geométricas.»

Esta obra de Galileo fue publicada en 1623, año en que Lope de Vega completaba su comedia El mejor alcalde, el rey, en la que se mantiene, entre otros mitos, que la monarquía emana directamente de la divinidad.

El teatro como compendio

Sin duda fue el teatro, no la poesía ni la pintura, reservadas a la élite social, el más eficiente medio para poder cumplir el propósito barroco. Como vemos también hoy, se trataba de captar a un máximo de público mediante la fuerza del efectismo escénico. La cultura moral de esa época y su ethos dramático sembraron con éxito en la sociedad española un modo teatral de vivir.

En palabras de Eugenio Trías, el teatro barroco introdujo la «teatralización de la existencia». Dice acertadamente el mismo filósofo que en él no hay religión, ni un «núcleo de misterio», sino pura «escenificación». Parecidamente, el francés Descartes ya pedía en su Tratado de las pasiones vivir nuestras emociones como si formaran parte de una comedia de teatro y así poder dominarlas (artículos 94, 147, 187).

En tiempos del Barroco la misma religión se externaliza. Vive de la representación a plena luz: de poner imagen y sonido a la fe. Sin complejos, los pintores, del Tintoretto a Poussin, del Greco a Rubens, visten las escenas de las Escrituras con los más vivos colores, y los músicos, de Gabrielli a Mozart, de Charpentier a Haendel, escriben sus misas y oratorios con notas hasta entonces de un júbilo desconocido. Todo ello es inimaginable después en tiempos del Neoclasicismo y desde luego del Romanticismo, en que la fe se repliega a lo íntimo.

Como sea, solo la predicación católica y los breviarios espirituales

impresos podían ser comparados con la eficacia del teatro, espacio de luz y sombra, en su designio de incitación y consolación de las almas. El espectador veía en el escenario la denuncia y a la vez la idealización del mundo. El teatro, llevado a cabo en las «casas de comedias» y en las «corralas», influyó incluso sobre la oratoria religiosa, no al revés. Recuérdese que Lope de Vega escribió más de un millar de comedias. Y que Madrid, junto con Londres y Nápoles, eran los principales focos de actividad teatral en Europa. Y Madrid sigue llenando hoy sus teatros. Gracias a la venta de entradas, los comediantes ya no dependían del favor de la nobleza ni del clero para montar sus obras. En Madrid, la «Comedia Nueva», a partir de Lope de Vega, era algo tan popular e influyente entre el

«vulgo» –a diferencia del teatro anterior, se tenía en cuenta el «gusto» y las

«leyes del público»–, que la escena teatral, como reflejo de las nuevas costumbres e inquietudes, devino un arquetipo de la política y su gobierno de la gente. Consciente de ello, recomienda Lope de Vega a los dramaturgos, en su

«Arte nuevo de hacer comedias»: *Si hablare el rey, imite cuanto pueda*

la gravedad real; si el viejo hablare,

procure una modestia sentenciosa;

describa los amantes con afectos

que muevan con extremo a quien escucha;

los soliloquios pinte de manera

que se transforme todo el recitante,

y con mudarse a sí, mude al oyente.

Y así ocurre también en la actualidad, en que otra vez el imperialismo, ahora económico, se apoya, gracias a los multimedia y a internet, en la visión ficticia de la vida como teatro o sueño. Y si la obra no gusta ni sorprende al espectador, se lanzan pepinos o calabazas al escenario, como sucedía a veces, o sencillamente, como hoy, se cambia de canal y la producción pierde cuota de share en el público.

El teatro, más que un próspero negocio, fue un auténtico espectáculo de masas, como lo fuera el circo en la antigua Roma. Satisfizo a la vez

las demandas del mercado, de la sociedad y del poder. Fue, sin duda, una óptima plataforma para la expresión de las ideas y los valores más convenientes al poder político absoluto de la época. Hasta se teatralizó el entierro de Velázquez, según relata un observador de entonces, el pintor real Antonio Palomino: Pusieron al cuerpo el humilde atavío de difunto, y después le vistieron, como si estuviera vivo, como se acostumbra hacer con los caballeros de órdenes

militares: puesto el manto capitular, con la roja insignia en el pecho, el sombrero, espada, botas y espuelas; y de esta forma estuvo aquella noche puesto encima de su misma cama en una sala enlutada; y a los lados algunos blandones con hachas, y otras luces en el altar, donde estaba un Santo Cristo, hasta el Sábado, que mudaron el cuerpo a un ataúd, forrado en terciopelo liso negro, tachonado, y guarnecido con pasamanos de oro, y encima una cruz de la misma guarnición, la clavazón, y cantoneras doradas, y con dos llaves: hasta que llegando la noche, y dando a todos luto sus tinieblas, le condujeron a su último descanso en la parroquia de San Juan Bautista, donde le recibieron los caballeros ayudas de cámara de Su Majestad, y le llevaron hasta el túmulo, que estaba prevenido en medio de la capilla mayor; encima de la tumba fue colocado el cuerpo; a los dos lados había doce blasones de plata con hachas, y mucho número de luces. Hízose todo el oficio de su entierro con gran solemnidad, con excelente música de la Capilla Real, con la dulzura, y compás, y el número de instrumentos, y voces, que en actos, y de tanta gravedad, se acostumbran. Asistieron muchos títulos, y caballeros de la Cámara, y criados de Su Majestad: luego bajaron la caja, y la entregaron a don José de Salinas, de la Orden de Calatrava, y ayuda de cámara de Su Majestad, y otros caballeros de la cámara, que allí se hallaron, y en hombros le llevaron hasta la bóveda, y entierro de don Gaspar de Fuensalida, que en muestra de su amor, le concedió este lugar para su depósito (A. Palomino, Vida de Velázquez, XII).

Este relato litúrgico es un espejo de la mentalidad escénica de la época y puede ayudarnos a concluir que sin hacernos cargo de aquella sociedad y de sus mitos y ritos no conseguiremos entender el significado y la trascendencia de sus valores morales, por anacrónicos que hoy puedan parecernos. Lo mismo se dirá de nosotros y de nuestros propios gestos litúrgicos dentro de varios siglos.

Por lo demás, en la literatura moralizante del Barroco español hay al menos dos rasgos distintivos que subrayar. Primero, y a pesar de que Calderón y otros fueron el brazo ideológico del poder, este brazo tenía una mano que produjo belleza y una mente que controlaba esta producción con cierto grado de libertad e indiscutible talento. No

parece haber duda de que Cervantes, Lope de Vega, Góngora, Quevedo, Tirso, Saavedra, Calderón, Gracián, y tantos otros, fueron autores que claramente obedecieron al poder establecido, pero que lo hicieron también a su conciencia profesional y con el resultado de una gran maestría literaria. En el arte es claro el ejemplo del Greco, el escultor Alonso Cano o el

arquitecto Pedro de Ribera. Letras y artes del Siglo de Oro representan en la historia de la cultura otro caso paradójico de cohabitación entre la libertad creativa y los límites en detrimento de ella. En segundo lugar, de la misma manera que estos creadores fueron intelectualmente libres de denunciar el vacío anímico de la época, ellos fueron también intelectualmente libres, abriendo con su trabajo vías para la autoafirmación del individuo. Pesimismo e idealización, desengaño e imaginación, estas y otras fueron parejas conceptuales que acabaron imprimiendo cierto equilibrio en la moralidad del Barroco español.

El teatro fue el más popular y poderoso medio para indicar que era posible expresar a la vez el vacío y el consuelo del alma. No es difícil imaginar el impacto y la significación de las representaciones sobre tablas en aquel siglo XVII español. España era un pobre y declinante imperio cuya gente vivía entre el desengaño y el encantamiento, a causa de su falta de esperanza en el futuro y también de su nulo interés por el pasado. Era pues un siglo situado entre dos mundos. Por un lado, el de la Edad Media teocrática, todavía representada por las órdenes religiosas y la supervivencia de la filosofía escolástica. Por otro lado, el mundo que anticipaba algunas señales de modernidad, reflejada en el espíritu barroco de libertad individual y una primera forma de compromiso con la moral secular («prudencia», «obrar bien», «juicio», «cordura»), no necesariamente ligada a los mandamientos divinos.

En otras palabras, España estaba situada en el hueco intermedio entre una vieja era por morir y una nueva era por nacer. Un lugar vacío entre Aristóteles y Descartes. Particularmente en los campos del arte y la literatura, y principalmente en el dominio de las ideas, es como si la mente de aquella época estuviese suspendida en el tiempo, sin atreverse a ningún progreso especial ni refugiarse tampoco en algún pasado glorioso. El Barroco expresa una mentalidad, no una conciencia determinada; pero no se produce al margen de la conciencia de crisis en la que vivían los individuos, sin disponer de un fondo firme para el ancla del pensamiento. Consiguientemente, en este mundo sin ilusiones la irrupción del teatro y su éxito masivo abrió el espacio para una ilusión diferente, la de la escena imaginaria, hasta

entonces desconocida en la cultura popular y en la mente del individuo. En el corazón del pesimismo hispánico parecía existir cierta nostalgia por la verdad, la bondad y la belleza, como queda brevemente resumido en el soneto «A una mujer» del poeta Bartolomé de Argensola: «¡Lástima grande que no sea verdad tanta belleza!»

Sin embargo, el teatro de Lope y Don Quijote llegaron repentinamente y

pudieron con su potencial de vida y ensoñación alimentar el hambre de ilusión que empezaba ya a prolongarse demasiado tras las guerras de religión, los desastres militares y el empobrecimiento que ofuscaron las dos últimas décadas del reinado de Felipe II. Las opciones de futuro de un joven español se concentraban en la frase: «Iglesia, o casa real, o mar.» El drama barroco creaba al mismo tiempo un mundo imaginario de igualdad humana o, al menos, de una sociedad estamental en la que cada uno acaba por asumir su puesto en un escenario de orden y equilibrio. Esta reconfiguración del mundo fue bien aceptada por las clases populares y obviamente por el poder y sus élites, dado su mensaje claramente conservador.

El Barroco peninsular puede ser pensado como una escenografía total, donde el teatro y sus personajes están instalados en el nivel superior, mientras que la arquitectura, la escultura y la pintura se encontrarían debajo, tratando de imitar las emociones y la sofisticada maquinaria expuestas en el escenario.

Paradójicamente, la innovación técnica que no interesó para el trabajo en los talleres y en el campo se tomó el desquite en las artes y sobre todo en el teatro. A partir de entonces, «comedia» y «tramoya» –los artefactos del escenario– han pasado a ser sinónimos.

Aunque España no era una excepción. En las representaciones teatrales que tenían lugar por la misma época en el palacio de Versalles, en la vecina Francia, se usaba una parecida maquinaria escénica, más la intervención de orquestas, coros, bailarines, acróbatas, espectáculos acuáticos, fuegos artificiales, a veces desfiles con animales salvajes, y, cuando se terciaba, inclusión de cañonazos.

Durante la representación de su ópera Las fiestas del Amor y de Baco, en 1674, el gran compositor Jean-Baptiste Lully hizo que los músicos se colgaran de las ramas de los árboles y que los bailarines se situaran debajo. Claro es que se trataba de Versalles y de Luis XIV, el «Rey Sol», quien, a diferencia de Felipe IV

y de Carlos II, podía costearse tal fastuosidad en sus festividades teatrales.

Nunca faltó el uso de la maquinaria extravagante tanto para las óperas de Lully como para las comedias de Molière. El rey y la Corte amaban sin duda el espectáculo. En algunas ocasiones el propio monarca bailaba sobre el suelo teatral ataviado con el traje y los atributos del Sol.

El siglo XVII fue en Europa el de la nueva ciencia y la filosofía racionalista, pero también el de la fábrica de ilusiones, sobre todo gracias al espectáculo teatral. En la literatura española esta creación de ilusionismo se debió a autores de comedias como Lope de Vega, Tirso de Molina, Ruiz de Alarcón, Calderón de

la Barca y otros. Y a sus correspondientes en los demás géneros, como Cervantes y Vélez de Guevara en novela, Quevedo y Góngora en poesía, y Saavedra y Gracián en la prosa de ideas.

Una cultura de misión

Los artistas y literatos del Barroco no practicaron individualmente ninguna

«cultura militante», a la manera, por ejemplo, de los erasmistas y su prototipo el milites Christi. Pero su obra está inmersa en una cultura de misión, consciente de su servicio a la fe católica (Ad maiorem Dei gloriam, en el conocido lema jesuita) y al poder real. Bien es verdad que algunos, como Quevedo o Saavedra Fajardo, defendieron una explícita «política cristiana».

Con todo, no se puede hablar del Barroco español como de una cultura de puro reflejo de los poderes instituidos y al dictado de sus cánones de opinión o gusto.

El imaginario barroco es la representación del poder más el poder de la representación, y esto último es lo que ha trascendido. A diferencia del Renacimiento, es de destacar que el Barroco hispano supuso un avance hacia la autonomía del arte y de la literatura, algo que se alcanzará en el Romanticismo.

Es realmente una contradicción el que se dieran juntos la libertad y el conformismo; pero ello no habría que verlo como una paradoja. En la historia de la cultura lo paradójico es una situación que se repite.

A ello contribuyeron al menos tres factores. El ser, en primer lugar,

una cultura eminentemente urbana, también gracias al teatro, pero sobre todo porque la mayoría de los autores quisieron instalarse en Madrid, villa descrita por el mencionado pintor de corte Antonio Palomino como el «noble teatro de los mayores ingenios del orbe».

En segundo lugar, por tratarse de personajes celosos de su individualidad. Y, en tercer lugar, porque sus obras están abiertas a contenidos tanto más de orden secular que religioso. La misma idea del «honor» tiene una raíz laica, no confesional: los clérigos no tenían «honor» sino «santidad», no atribuible a los laicos.

III. Nueva Edad Barroca

Nuestra época se asemeja a la del Barroco; prefiere las apariencias a la realidad.

Tantas veces oímos pero no escuchamos, vemos pero no miramos. Se nos escapa lo fundamental: lo que hay detrás de la imagen y de las voces. Nos desentendemos, en una palabra, de lo real, como sucedió en el Barroco, alejado de la voluntad de realidad que tuvo en cambio el Renacimiento.

Como en el siglo XVII, vamos directos y con prisa al icono y al relato, es decir, al aspecto superficial de las cosas. A sus efectos, su representación, en lugar de ir a lo que ellas son. En cierto modo, nuestra cultura es común con aquella que se estrenó con Don Quijote, el «relato de los relatos», y que culmina con Las Meninas, la «imagen de las imágenes», en pintura.

Hoy eludimos la lectura y la conversación, y pronto la escritura, que son técnicas del saber escuchar y observar, y con las que aprendemos a distinguir. Nos entregamos, ello es mucho más fácil, a las pantallas, con sus imágenes de luz y color, cuanto más simples y familiares mejor, y que en el futuro, como los emojis y los ideogramas, sustituirán acaso a las palabras.

Evitamos, del mismo modo, la verdad, el conocimiento objetivo de los hechos y por lo tanto de nuestra situación real, para escaparnos hacia las narrativas de la ilusión, sea de mundos sombríos o de aventuras fantásticas. Parece esta la cultura de otro tiempo barroco, evasivo; aunque, no dudamos en decirlo, sin la calidad intelectual, literaria y artística que tuvo el Barroco original.

La dificultad de una comparación

En lo humano, todo es comparable. Pero a la hora de elegir, toda

comparación es odiosa. Puede que no haya una medida común entre la estética de aquel siglo XVII y la del nuestro; o puede que sí. Y lo mismo para la moral de un tiempo y la de otro.

¿Existe una nueva moral barroca? El mundo ha cambiado y los valores ya no son los mismos. Pero la injusticia y la desilusión, el problema, en fin, de la existencia, siguen estando ahí y nos afectan casi del mismo modo que afectaron en el pasado. Porque el ser humano sigue siendo el mismo y todo lo humano es

comparable. Aunque hoy no exista una disciplina académica tal como «Estudios imperiales comparativos», de algún modo ella tendría su razón de ser, si comparamos nuestro siglo con el del Barroco.

Además de ser, aquel y el nuestro, dos tiempos de ortodoxias imperiales, podemos hoy sentir como nuestras las exclamaciones de Segismundo o las denuncias de Critilo; gustar y parecernos actuales muchos sonetos de Lope de Vega o de Quevedo, o sentirnos intimidados por la mirada del papa Inocencio X

en el retrato hecho por Velázquez. Al mismo tiempo, pensamos que muchas obras o situaciones del momento actual hubieran sido muy celebradas en el Madrid de los Austrias, como el cine de Álex de la Iglesia, el besamanos real en el Palacio de Oriente, la teleliteratura de Arturo PérezReverte, el Misterio de Elche, las procesiones de Semana Santa, con sus soldados al frente y los piropos lanzados a la Virgen, o las Fiestas Mayores de cualquier pueblo del interior, con el espectáculo de la inauguración, pregón, repique de campanas, misa solemne, banda municipal, gigantes y cabezudos, vermut a granel, suelta de vaquillas, carrusel, churrería, tómbola, cena y baile popular, ronda de vinos y fuegos de artificio al final, todo comprimido en una jornada de apoteosis barroca sin igual.

Hasta habrá repostería de resonancias barrocas: «buñuelos de viento», «yemas de Santa Teresa», «huesos de santo», «tocinillos de cielo»...

Aunque es claro que, si hablamos de una «nueva moral barroca» en el tiempo de hoy, tanto en España como en otros países del área occidental, ello no se puede hacer a la ligera, como simple expresión de unas cuantas impresiones o de una mera intuición. Si algo nos enseña el estudio de un período de la cultura es que ninguna cultura es permanente ni homogénea, y menos que se replique a sí misma en el tiempo. Una cultura es un fenómeno social tan singular como, sin embargo, multidimensional, y tan abierto y evolutivo como, no obstante, irrepetible. Por eso, aunque hablemos de la «moral del

Barroco» en España no podemos pensar, sin caer en una visión simplista, que aquella moral fuese un conglomerado coherente y claro de pautas de conducta, ni que fuera la única moral posible en aquel mismo tiempo y lugar. E igual para cuando hablamos de una «nueva moral barroca». Solo podemos referirnos con ello a un conjunto de rasgos de la moral contemporánea existentes junto a otros tantos rasgos, pero respecto de los cuales podemos conjeturar, por determinados hechos, que poseen ciertas coincidencias, a veces de forma, otras de fondo, con lo que denominamos la «moral del Barroco».

Como en cualquier época, el Barroco no se vio a sí mismo como una época in

toto, y ni siquiera como «época», un concepto que fue más tardío. Por la misma razón, tampoco pudo concebirse como un período «pos» (renacentista) ni «pre»

(ilustrado) respecto de otro período. En cambio, en tiempos recientes hemos hablado, por ejemplo, y refiriéndonos a la nuestra, de una época «posindustrial»

en economía, «posmoderna» en cultura o «posmetafísica» en filosofía. Nuestra conciencia de pertenecer a una «época» nos permite hablar del presente como de un tiempo «pos» o un tiempo «pre», incluso de un tiempo de «progreso»,

«decadencia» o «crisis», según el punto de mira de cada cual. Pero toda esta gramática al servicio del juicio histórico no existía en el siglo XVII, al que también hoy nos resultaría forzado y simplificador denominarlo un tiempo de

«transición», dada la robustez de su pensamiento y de sus obras.

Esta ausencia de enjuiciamiento de época en el Barroco es uno de los primeros factores que hace que no sea posible una estricta comparación de nuestro tiempo con aquel y que solo podamos conjeturar ciertas coincidencias. La moral depende siempre de una interacción entre la estructura social, la cultura y los intereses y sentimientos individuales. Por lo tanto, la conciencia de sí misma está, de un modo u otro, ligada también a la del complejo conjunto de la que forma parte. Resultando así que una comparación entre la moral contemporánea y la del Barroco, en la que dicha autoconciencia no estaba muy clara, cuenta con este primer obstáculo para poder hacer una valoración rigurosa y concluyente de las diferencias.

Hay otros obstáculos y son más evidentes. Para una comparación entre la moral del Barroco y la nuestra es obvio que hemos de empezar por contrastar los condicionantes históricos de una y de otra, y ahí las diferencias son igual de grandes. De hecho, el panorama internacional del XVII español y el del siglo actual son distintos. La estructura social y la base económica son casi incomparables. Y el orden político de entonces y el de ahora son prácticamente antagónicos. Aquel imperialismo se sustentaba en el trono y el altar; el actual, en el capital y la tecnología. Pero tenemos el contrapeso, frágil, de la democracia.

Por lo demás, el conocimiento y la cultura se fundan hoy en motivos y valores desconocidos cuatro siglos atrás. Y la mente del individuo está conformada por otras fuentes de energía e información.

1. INTERESES

Hay hechos y signos de la vida actual que nos remiten a los del Barroco y su moralidad. El primero de estos fue la búsqueda y satisfacción del interés propio, claramente en la naciente burguesía de los nuevos imperios coloniales de finales del XVII, basados en el comercio: Francia, los Países Bajos e Inglaterra. Así lo propicia el capitalismo, sistema económico originado en el mercantilismo del siglo XVII –que no penetró en España, dado el desplome económico– y que alcanza en el siglo XX por primera vez y con notoria fuerza a todo el orbe mundial.

En su primera etapa industrial, la que teorizó Adam Smith, el capitalismo se suponía fruto del esfuerzo y el sacrificio individual. Antes que un objetivo de lucro, el mercado tenía, según este autor, el fin de salvar la libertad, así como poco antes John Locke había justificado el liberalismo en la felicidad. Pero uno y otro fin han sido sustituidos hoy respectivamente por el solo beneficio y el éxito individuales. El capitalismo se ha hecho amoral. Por otra parte, aquel tipo de sujeto moral del primer capitalismo se veía arropado por instituciones como la familia, la cultura del trabajo y el ahorro, el ejército, el Estado y la religión, la cual bendecía por demás las virtudes del obrero y los logros del empresario.

Sin embargo, tales instituciones han perdido hoy la centralidad que fueron ostentando desde el tiempo mismo del Barroco. Y la figura del tipo sacrificado y puritano ha sido sustituida en el capitalismo actual por la del sujeto hedonista que busca el máximo beneficio con el mínimo esfuerzo. Del sistema de la iniciativa y la productividad se ha pasado al de la especulación financiera y el consumo, y más que

nunca al de la estricta ganancia individual. Salvadas las distancias, es el mismo objetivo que el del sujeto de la España agraria del siglo XVII y su economía de terratenientes neofeudales, campesinos, ganaderos y manufactureros, estos en la periferia, todos ellos ayudando a sostener las guerras imperiales.

En la pirámide social de aquel siglo encontramos, en la base, a trabajadores rurales, siervos y una multitud de menesterosos tras un pedazo de pan a toda costa. En el medio vemos a hidalgos, burócratas, artesanos, pequeños comerciantes; y en la cúspide, a la nobleza terrateniente, el alto clero y la corte.

Lo cual no es muy distinto de la pirámide actual: la población en paro y el precariado, abajo; en la zona media, una clase trabajadora, un funcionariado y una pequeña burguesía industrial y comercial que sostienen con sus hipotecas y tributos a los bancos y aseguradoras, a las instituciones y los servicios públicos; y arriba, rentistas, inversores financieros y mandatarios políticos, estos de signo cada vez más autoritario.

Pero no es el poder político ni el mercado, sin más, quienes regulan la esfera pública, sino los negocios privados, con lo que el self interest deviene hoy el principio regulador de la vida política y social. Como, salvando las distancias, lo fue también durante la economía de supervivencia en la España del siglo XVII.

Las guerras de religión de entonces y algunos conflictos de ahora pueden ser vistos como guerras imperiales, esto es, como guerras desencadenadas en último término por el afán poseedor de individuos o grupos de codicia ilimitada. La moral de la época queda también reflejada por ejemplo en estos dos dramas de Calderón de la Barca: Cada uno para sí y, más elocuente, Primero soy yo. O en ese cuadro de Juan de Roelas, Adoración de Cristo con la familia Ayala, donde toda la familia, enjoyada y complacida, mira al espectador y no al niño Jesús, que parece una excusa en ese selfie colectivo.

Hoy el mayor imperio mundial son los Estados Unidos de Norteamérica, ensombrecido por los poderes ruso y asiático. Entonces lo fue España, que con Carlos I se extendió por todos los continentes, mucho más allá que la antigua Roma o el dominio otomano. Pero el imperio recibió sus primeros reveses con su dependencia de los banqueros de los países del Norte, a causa de las guerras en esas mismas latitudes, por su desapego a la industria y el comercio, y por la mala administración de la riqueza propia, especialmente con la menguante carga de plata expropiada a los indios americanos. El

Norte de los príncipes alemanes, rico y protestante, venció al rey católico: Carlos I no pudo detenerlos en su viaje a Augsburgo de 1530, a pesar de haber sido coronado emperador por el Papa aquel mismo año. Y su hijo, Felipe II, asistió a la primera gran estocada militar del imperio con el fiasco, en 1588 y ante la Inglaterra anglicana, de la Grande y Felicísima Armada, comandada por un duque, el de Medina Sidonia, que se mareaba en el mar. Seguirían otras pérdidas, como las de los Países Bajos y Portugal, ya en pleno siglo XVII.

La moral de nuestro tiempo no es ajena a otro impredecible desastre imperial que ha marcado igualmente época: el de los Estados Unidos en la longeva guerra de Vietnam, concluida en 1975. Además de no haber podido detener la

expansión islámica, con el régimen de los ayatolás de Irán, en 1979, ni la escalada islamista en Afganistán, a partir de 2001. Estos y otros acontecimientos, que revelan la fragilidad del poder omnímodo, hacen mella, al fin y al cabo, en la vida de las instituciones y el ánimo de la gente, involucrando también a los valores morales.

Baltasar Gracián vino a propugnar una «moral de combate», que en su tiempo no dejaba de ser la lucha contra el hereje y el infiel. Pero la moralidad actual incluye también un factor de confrontación, ahora contra el fundamentalismo islamista, si no contra el islam en sí. También es una lucha frente a quienes piensan de un modo diferente al nuestro, a los que eliminamos de nuestra lista con un solo clic o apartamos de nuestra vida con un simple mirar hacia otro lado.

2. INDIVIDUALISMO

Los teléfonos móviles son de una gran utilidad. Pero un empleo irresponsable de ellos nos aísla y expone a una conducta cautiva y a veces acosadora. En lo más personal, arriesgamos la intimidad, nos creamos problemas absurdos y podemos convertirnos en adictos a su uso. La filosofía puede identificar en este aspecto la pantalla del móvil con la pared de la caverna de Platón.

Sin embargo, las llamadas «redes sociales», los efectos de los mass media y la vigencia del populismo en la vida pública no han conseguido borrar la preeminencia del individuo. El capitalismo y la ideología neoliberal, desde los tiempos de Ronald Reagan y de Margaret Thatcher («La sociedad no existe, solo existen los individuos»), están conllevando una individualización masiva de la sociedad.

Se hace difícil hoy confiar en las instituciones de representación y gobierno, aunque se asienten en la democracia y dependan de ella. No se mantiene la necesaria distancia entre lo público y lo privado. Este tiende a ocupar el espacio de aquel. Todos quieren ser su propio actor político, nadie quiere ser menos. La peor consecuencia de ello es la pérdida del sentido de la realidad y el desconocimiento de los propios límites, de lo que puede y no puede hacer uno.

Se acaba así viviendo en el «mundo de Yupi», de un poder individual imaginario constantemente perturbado por el choque con la realidad y por las ineludibles reglas de juego de la convivencia. Un mundo marcado por la ansiedad.

En el descreimiento y descontento de lo público, el individuo preferirá, antes que actuar como ciudadano, votar y actuar como cliente del poder político o como consumidor oportunista de los servicios públicos. En ambos casos, en una trivial versión egocéntrica del contrato social. La propia ideología neoliberal expande la idea, ya desde la edad escolar, de que hay que ser competente y competitivo, de manera que cada uno se prepare para levantarse y caer, y volver a levantarse, constantemente, y siempre sobre el indiscutido supuesto de que la fortuna individual depende exclusivamente de cada uno. Si uno no triunfa o no es feliz, es porque no sabe o no quiere. El éxito de los libros y actividades de

«autoayuda» y de la idea misma de una «inteligencia emocional» –por mor de la contradicción– atestiguan esa cruda moral de Sísifo, la de la «resistencia»

interior y la necesidad de «reinventarse» hasta las postrimerías de la vida.

El Barroco español fue también una cultura de la individualidad. En ella la gente muestra alianzas y complicidades, pero solo cuando se ve agraviada. No hay fraternidad ni un sentido explícito de lo comunitario. Y apenas encontraremos autores que nos hablen de la amistad. Lo que predominaba era el temor al otro, a su delación, y acabar siendo encausado por la Inquisición como hereje o persona de sangre impía. De este modo era difícil tejer la solidaridad en una sociedad escindida entre la cultura elitista, la hidalga, la conversa y la puesta bajo sospecha. La literatura del Barroco es la crónica de una gran soledad. Prevalecía el individuo, no en su forma liberal –la del «individualismo posesivo» de la burguesía inglesa de aquel mismo siglo XVII–, sino en la forma feudalizante, aún, de las prerrogativas del rango y del honor.

En la Francia de aquel tiempo reaparece también la defensa del amour-propre –

otrora condenado por los Padres de la Iglesia– en los escritos de moralistas como Pascal y La Rochefoucauld («L'intérêt est l'âme de l'amour-propre», Máximas, n.º 24). También en nuestro siglo asistimos a un individualismo que no solo es posesivo, sino que, además, o alternativamente, quiere medirse a través de la posición que dentro del conjunto social ocupa el individuo. Así, son hoy elementos diferenciadores el poder, la fama, el prestigio o reputación, el estilo de vida, los signos de estatus social y, para todos, la moda y su jerarquía de marcas y precios, como hitos, todos, de la carrera por la distinción que corren tantas personas. El actual fenómeno masivo de la moda no existiría sin el trasfondo psicológico de la vanidad y a la vez de las inseguridades personales de nuestro tiempo y que fueron también las del tiempo del Barroco. Hasta la ciencia y el mundo académico muestran hoy en muchos de sus individuos un exceso de

«posicionamiento», con el afán de autopromocionarse –el autobombo de citarse y conseguir citas ajenas– y hacer de la propia obra y persona toda una marca. En general, se da ya por descontado que el afianzamiento de una carrera profesional, empezando por el cultivo del curriculum vitae y la dramaturgia de la entrevista de trabajo, incluirá ese arte de la autopromoción narcisista.

Vana vanidad digital. La obsesión por hacerse uno mismo fotografías y publicarlas acto seguido y sin reservas en Instagram y las redes sociales es la guinda visible de ese individualismo narcisista, característico del mundo actual.

Para llamar la atención y destacarse del resto hay que exhibir en la iconosfera digital la vida personal e íntima en todos sus aspectos y momentos. Reviviendo la exterioridad cara al Barroco, la exhibición narcisista se concentra más en la

representación de la imagen de uno o una que en la presentación de la propia identidad. Las nuevas generaciones han nacido y crecido en este entorno de pantallas como supuestas únicas ventanas para asomarse y ser vistos en el mundo, al precio, entretanto, de la espectacularización de la vida privada. El instagramer de hoy es otro representante de la vanidad barroca necesitada de espectáculo, transformando así al consumidor en productor, ahora dentro del engranaje capitalista y entonces dentro del ocaso del feudalismo rural y entreviendo las primeras formas del libre comercio. Comedias, libros y cuadros empezaron a tener un precio de mercado.

Durante el Barroco se inicia el modo de producción cinemático que domina hoy en la economía capitalista. El motor del negocio de la información es la mise-en-scène permanente, y sin individualismo exhibicionista, sin postureo, no hay tal puesta en escena ni negocio resultante. El postureo es una actitud que viene forzada por la conveniencia o por las ganas de agradar, mostrando, por ejemplo, que el individuo «está en forma», sabe elegir lugares, platos de comida o libros para leer –o fingir que lee– en la playa. Tiene un componente narcisista, pero no es totalmente narcisismo, porque a diferencia de este hay una necesidad de aprobación y en definitiva de contacto, aunque sea virtual, con los demás. No es un neurótico, como atribuye el mismo Freud al narcisista en su obra Introducción al narcisismo. El postureo es un narcisismo de baja intensidad, un exhibicionismo normalizado porque todos hacen igual y no escandaliza. En cambio, el narcisista está enamorado de sí mismo y no precisa tanto alimento exterior, como es propio del sujeto solitario e inseguro de los tiempos actuales.

Con el postureo se cree capaz de monitorizar su cuerpo y persona a través de la generación y maquillaje de su propia imagen. No se mira al espejo, él o ella creen ser espejo para el otro.

Hay, pues, un fondo triste en tantos que viven hoy de aparentar a través de las redes sociales, los medios de comunicación y los espectáculos. Son su vía de escape de la realidad de su aislamiento y su déficit de realización o de autoestima, que deben de suplir con el suministro de imágenes impostadas de felicidad y la ilusión de merecer el agrado y la aprobación de quienes las reciben. Ni siquiera el posturante actual, también a diferencia del narcisista, o del moderno esnob, pretende conscientemente diferenciarse de los demás, porque sabe que en el postureo todos acaban siendo iguales. Y a diferencia también de aquellos, no tiene un yo integrado y desbordante, sino achicado y a trozos. Un yo que muestra por entregas a sus sufridos destinatarios cómplices.

Su objetivo es agradar, ser aprobado y, sobre todo, darle una salida a su

aislamiento.

En las redes actuales se vive en la absoluta ficción: uno cree ser único y es en realidad otro más. El sujeto del Barroco también vivía en un sueño, pero su individualidad no era una ficción. Y también parece más rica. Así, Quevedo muestra su lucidez al darse cuenta por lo menos del engaño que representa su individualismo, dando su vida

por perdida

... ya que abracé los santos desengaños

que enturbiaban las aguas del abismo

donde me enamoraba de mí mismo.

(Heráclito cristiano, salmo 8)

En el siglo XVII no hubo escritor que no se describiera a sí mismo en algún soneto ni existió pintor, desde el siglo XVI (Leonardo, Durero, Raffaello, Tiziano...) que no hiciera su autorretrato. El caso de Rembrandt es paradigmático. Por otra parte, una obra clave del Barroco, el Discurso del método (1637), de Descartes, a pesar de querer ocuparse de la objetividad del conocimiento, está, paradójicamente, escrita en primera persona, y el autor, desde las primeras páginas, relata su vida y no deja de hablar de sí mismo, hasta llegar a la incontrovertible verdad de su propia existencia personal: ... ergo sum.

Este centrarse cartesiano en el «yo» –una de las palabras más repetidas del libro–, como hizo Shakespeare en sus sonetos (a veces como segunda o tercera persona), y que solo un año antes había hecho Calderón en La vida es sueño, era algo inimaginable en cualquier tratado de filosofía anterior.

El yo cartesiano proviene de la metafísica, de la autoconciencia del pensar, mientras que el yo del Barroco español es existencial. La pregunta por la identidad personal es constante en el Barroco en general, pero en el caso peninsular el sujeto no se pregunta tanto por su yo «ontológico», como cosa o entidad, sino por quién soy yo. Descartes lo resuelve al decir que él es «una cosa que piensa»; el español no lo resuelve nunca, porque está perennemente sumergido en la dialéctica del engaño y del desengaño, del yo que, por ejemplo,

se ve bello, o se cree bueno, o se piensa inmortal, pero que al mirarse al espejo solo ve al comediante y tras de él a la calavera. El espejo, el teatro y la calavera: metáforas de ese yo del Barroco español preocupado por el no ser de su ser, el no yo de su yo. Un yo que, de entrada, ya se da por supuesto e indubitable, a diferencia de Descartes con el suyo, que se descubre y afianza en la medida que avanza la reflexión.

La idea y el valor del yo no podían más que ser potenciados por una cultura tan místico-heroica como la que caracterizaba al Barroco

español. La cuestión del yo tenía, además, en ese mismo contexto, un trasfondo cristiano y senequista, pues no podía ser que Dios no nos hubiera hecho personas, cada una con su identidad y su alma con su yo. Pero lo que no está tan claro, inquieta y perturba es que este yo que portamos nos tenga que hacer pensar que siempre es el mismo yo, pues al nacer ya morimos, lo bello se convierte en feo y quien parece bueno puede ser en realidad malo. Entonces: «Mas si soy, ¿quién soy yo?», se pregunta Andrenio en El criticón. Y para Segismundo el yo del soñar es un yo de tantas facetas posibles que no puede menos que aterrarse y pedirle a Dios que le ayude a

«saber salir de todas o no pensar en ninguna». No es la «yoidad», tener o no un yo, lo que está en duda, sino la mismidad: qué clase de yo posee el individuo.

Quiénes somos.

Cervantes, por su parte, pinta a Alonso Quijano alternativamente como «don Quijote», «caballero andante», «Caballero de la Triste Figura», «Caballero de los Leones», «Quijada», «Quesada»... Pero don Quijote solo se verá a sí mismo como uno y siempre el mismo, quizás porque está loco y no cuerdo, como su autor. «Yo sé quién soy», afirma rotundamente (I, 5). Para el cuerdo, el yo, en cambio, es algo que se engaña y desengaña, expone y amaga, está despierto y sueña. Es lógico que se pregunte quién es y no se dé una respuesta tan clara como la de Alonso Quijano dentro de su imaginario caparazón de caballero andante. Mientras, en la gran novela de Cervantes hay tantos yos como lenguajes dentro del lenguaje: la lengua de don Quijote, la de Sancho, de Pedro Alonso, Dorotea, Sansón Carrasco, Ricote...

En nuestro tiempo el trasfondo de la pregunta por la identidad personal ya no es cristiano ni estoico, pero sí igualmente existencial, como en el pasado barroco.

No nos preocupa si somos, sino quiénes somos, ya que nuestro yo cambia de una situación a otra y así lo sentimos, igual que aquellos antepasados: policéntrico y como sostenido en el aire. Un yo mestizo a la fuerza: ora integrado, ora marginal; ora público, ora privado; gozoso y fracasado; reflexivo y volátil.

Superficial y pasajero, como las mil imágenes de que se alimenta cada día. En una palabra, el individuo se pregunta hoy, igual que ayer, por su propia mismidad.

Para algunos científicos no es inimaginable pensar que dentro de unas décadas nuestro yo, ese núcleo complejo de información y recursos cognitivos, incluso emocionales, estará repartido como un híbrido entre nuestro cerebro, algún ingenio portátil y una potente base externa de datos –la nube–, accesible mediante una contraseña. Entonces nos preguntaremos aún con mayor motivo –

si es que el preguntar permaneciera– quiénes somos.

3. SOLEDAD

El tipo del Barroco fue un solitario: «A mis soledades voy, / de mis soledades vengo», escribe Lope de Vega. No transmite un interés social ni da testimonio de la amistad. El mundo es él y el grupo o estamento al que pertenece o desea pertenecer. Las relaciones humanas, la sociedad, son duras y engañosas, y son un teatro. Así en los dramaturgos, claro está, como en determinados pensadores, para los que la sociedad simplemente parece no existir (Descartes, Pascal) o es una ficción, una nada que se agita un tiempo y desaparece (Gracián, La Bruyère).

El sujeto actual es otro solitario. Vivimos en la gran soledad, como nuestros antepasados del XVII. La causa de ello es parecida a la de entonces: uno está en la lucha y es competitivo, y si no lo está, o no ha conseguido ser tal cosa, no cuenta o no sirve para lo que hay que ser. En ambos casos, el individuo aparece solo y forzado a ser un solitario. El fracaso que la sociedad no soporta, el individuo lo soporta en la red. Las redes sociales nos conectan, pero sin contacto, desde la soledad. La desconfianza perjudica o paraliza la vida pública. Y

volvemos a encontrarnos en una tesitura de moral de combate, como ya decía Gracián. Para sobrevivir hay que competir. En la economía capitalista de hoy las oportunidades de adaptación y éxito son limitadas, costosas y mutables. Todo es inestable y de la seguridad a la precariedad se puede pasar en muy poco tiempo.

En un mundo en dura competición como el nuestro hay pues que hacerse competente y competidor, venciendo obstáculos y a veces escrúpulos de conciencia. Uno debe estar preparado para lo nuevo y lo extraño, y si cabe, para reciclarse en este torneo constante de la vida del superviviente en soledad. Un torneo con los otros, con uno mismo, con la niebla del que, por ejemplo, se encuentra en paro laboral y no sabe por dónde volver a empezar. Para eso, en las escuelas más avanzadas ya no se nos quiere enseñar a saber, sino simplemente a aprender –el aprendizaje ha sustituido a la enseñanza–, porque lo

aprendido, el saber, no sirven en un mundo de posiciones y metas volátiles. Es comprensible entonces que en un escenario como este prospere la figura del sujeto al que el mérito o la suerte le han hecho exitoso y sentirse satisfecho y admirado de sí mismo. En su grado patológico, es la figura, hoy, del «paciente con trastorno narcisista», fácil de identificar en todos los ámbitos de la vida pública y en

nuestro entorno personal. Pero incluso este sujeto está al borde de la soledad.

Contra la figura de ese solitario por lucha y conquista se encuentra en el polo opuesto la del solitario por inadaptación y fracaso, el gran pánico del Barroco anterior y del nuestro. Entonces, por nacimiento o falta de fortuna. Hoy, por falta de oportunidades o por incompetencia, según la cruel imagen actual de lo que es ser «competitivo». Aquellos que no la obedecen, sea por oposición o por incapacidad, son apartados, y conformarán otro ejército de solitarios por aislamiento social como el de los marginados del siglo XVII. Casi la mitad de la población de las grandes ciudades vive en un aislamiento crónico, la mayoría a causa de la pobreza y de la falta de capacidades o medios para superarla.

Mientras tanto, se favorece el perverso espectáculo televisivo de la gente mirando a otra gente competir por su supervivencia, y si es incompetente o rebelde, ser eliminada del escenario. En una especie de voyerismo cruel y a la vez compasivo, el espectador lamenta la suerte del marginado a la vez que quiere creerse que este lo ha sido por su propia culpa, por no adaptarse. El espectador del teatro barroco no era quizás tan inhumano y atribuía la suerte del desdichado al destino o a la voluntad divina.

Hoy se experimenta la «rueda de la soledad», no muy diferente de aquella que conocieron los sujetos en el tiempo del Barroco. El individuo está y se siente solo. No es una soledad voluntaria, sino involuntaria. No es privacidad sino privación. Ausencia de compañía. Le han empujado a ello la individualización y el aislamiento a que nos condena un capitalismo ferozmente competitivo y sin alma social. Unos están aislados por el éxito y por su narcisismo; otros, en cambio, por el fracaso y por su falta de autoestima. En muchos casos, estos últimos, por el rechazo social. Pero todos se vuelven ensimismados, sospechan de los demás y tienen miedo: miedo, unos, a perder, y otros a continuar perdiendo. Miedo, en todos, al fracaso. Es lo propio de una economía y una sociedad que no valoran verdaderamente la felicidad, algo revolucionario, sino ante todo el éxito: dinero, poder, fama. Emprender y triunfar hasta, sin embargo, la conformidad;

conquistar ser conquistado.

El solitario que lo es sobre todo por fracaso o rechazo propende a caer en la depresión. Se siente abandonado y no ve clara la salida de su condición. El solitario, en cambio, por éxito o prepotencia –cosa que genera, igualmente, rechazo a su alrededor–, es fácil que caiga también en la depresión. No le falta nada, por eso, cree ahora, le falta todo. En ambos solitarios existe el riesgo de la

ansiedad, a causa del miedo y de la incertidumbre, para él o ella difíciles de controlar. Y en ambos se experimenta una misma y gran necesidad: la de romper su soledad, conseguir una compañía. El todo que falta. Un nuevo giro de la rueda puede entonces encaminarnos hacia una rápida salida de esta condición de solitarios con la entrada en el paraíso artificial de la droga. Pero lo común es dirigirse hacia el paraíso virtual que nos prestan internet y las «redes sociales», hoy el dominio más parecido a la ilusión y el trampantojo barrocos. El paraíso de la fácil, inmediata y plena conectividad. Final, con ella, de la timidez, del mutismo, y se cree que de la soledad.

Todos conectan ahora con todos. Pero pronto se descubre que casi nadie contacta presencialmente con nadie. Cien amigos virtuales no hacen una sola amistad presencial. Nadie diría que la franja de edad en que las personas se sienten hoy más solas no es la ancianidad, sino la de los jóvenes entre los catorce y los veintitrés años, aproximadamente. Y son quienes están más conectados gracias a la tecnología. Es un hecho, y una paradoja, pero un síntoma muy significativo de la cultura en tiempos de revolución digital. Los índices de depresión y suicidio entre adolescentes y jóvenes crecen incluso en países y clases sociales donde el bienestar material y la educación son mejores.

La participación en el mundo virtual, el de miles de imágenes sin palabras, de apariencias que pasan por realidades y de postureos continuados, cuando no de opiniones ofensivas y comentarios hirientes, es una actividad sobre lo irreal y no consigue, en su globalidad, colmar el deseo de salir de la soledad. El sujeto sigue tan aislado como antes y, peor, desengañado de su escape. Descubre que vivir en internet es vivir en otro sueño.

La frustración, ahora, le hunde de nuevo en la soledad. Y vuelta a empezar: es la rueda de la soledad. En esta rueda el solitario vive en un sueño del que, por lo tanto, no puede despertar. No será posible hasta que se deje de vivir la vida misma como sueño, ajena a la realidad.

4. PRESENTISMO

Vivimos en un tiempo consagrado a la actualidad y bastante desperdiciado, porque lo urgente pasa por delante de lo importante. No hay tiempo para esto último. La velocidad es lo que se valora y lo que no es instantáneo no se disfruta.

Se vive en el eterno presente. Se acabó la política del providencialismo progresista, pero también, y por lo mismo, la tentación de repetir lo viejo. Los reaccionarios se visten de actuales.

El Barroco vivió también en el presente. No tuvo nostalgia del Renacimiento ni ansia de un tiempo nuevo, fuera otra vez clásico, o moderno, o arcaico. El futuro, como para muchos jóvenes de hoy, estaba sin futuro. Ni melancolía, pues, del pasado, ni del futuro. Como hoy: un tiempo sin afán de recordar ni de imaginar algo «por venir». De modo que la gran víctima intelectual del siglo XXI es quizás la desaparición de la idea de progreso.

Como el siglo XVII, el actual no representa un tiempo de espera ni de esperanza.

«Miré los muros de la patria mía», comienza un soneto de Quevedo; y los vio desmoronados, igual que su casa. Pero ese hombre devastado no halla otro recuerdo ni otra esperanza en que consolarse «que no fuese el recuerdo de la muerte», termina. También dice Quevedo, en otro soneto, que «en Roma misma a Roma no la hallas», porque el tiempo consumió su grandeza y todo lo temporal, incluso Roma, es efímero. Concluyendo, pues, que «solamente lo fugitivo permanece y dura», dentro de lo cual entra, a su pesar, y como para todo barroco, el sentir a cada momento la verdad de la muerte y el sueño de la vida.

La cuestión es que por entonces solo se salvaría del paso del tiempo la fama inmortal de los reyes. Francisco de Aldana escribe en uno de sus sonetos que antes de que se creara el mundo Dios ya creó, en la eternidad, a Felipe II.

La moral requiere, sin embargo, una esperanza. Que «obrar bien», como dice Calderón de la Barca, no solo es algo bueno en sí mismo, sino que ha de tener su recompensa, aunque no se actúe por esta. Pero que se cuente con ella, por muy escasa e incierta que sea, porque la paga del bien solo depende del juicio de Dios y ni siquiera de la gracia del rey o del reconocimiento de los demás. Pero hoy, un tiempo, en palabras del filósofo Javier Muguerza, de «razón sin esperanza», la divina compensación por obrar bien no está en la mente de la gran

mayoría. La

moral de nuestro tiempo no tiene memoria ni esperanza, ni apenas la imaginación para que una y otra forma de aliciente sean posibles y tengan consistencia. Es una moral vaciada de tiempo.

Como en el Barroco, para el que la bondad se inscribe en lo eterno, el honor es una exigencia inmediata del presente y el amor se desvanece. Pero a diferencia del Barroco, la nuestra es una moral reacia, además, a recuperar el tiempo y a encajar en él. No solo la moral: también la política parece irreal, sin vínculos con la historia ni con lo personal. La política vive de mensajes instantáneos y acciones a corto plazo que se esfuman en el olvido. Desde los años de la llamada

«Posmodernidad» ya no hay, como había antes en la denominada «Modernidad», afán de ruptura con el pasado ni voluntad de proyecto para el futuro; y no por conformidad con el presente, sino por la convicción de que nada cambiará, y también por indiferencia. La juventud de hoy no quiere cambiar el mundo, sino evitar que se destruya.

En filosofía volvemos a la concepción atemporal de la naturaleza y la cultura, reafirmada con la visión biologista de la mente y de la personalidad humana que se desprende sobre todo de las neurociencias y su divulgación. Algunos filósofos del Barroco también tenían esta visión atemporal del sujeto y su mundo: Gassendi, Descartes, Hobbes, Spinoza... El siglo XVII y el nuestro muestran, así, poco interés por la psicología dinámica y por la historia en general.

El capitalismo global ha barrido del mundo de la praxis la utopía y la ha comprimido en el entretenimiento digital, con el individuo gastando su tiempo ante una pantalla y toda su ilusión limitada a la aparición de nuevas tecnologías.

La distopía de la novela Fahrenheit 451 de Ray Bradbury se está cumpliendo sin necesidad de quemar los libros, que pueden seguir existiendo y ya se encargará el desinterés por ellos de hacer como si no existieran.

El Barroco fue un anticipo del cortoplacismo político y el presentismo moral de nuestro tiempo. Compartimos con el siglo XVII la precariedad material y la pobreza de la ilusión, y también como dicha época nos vemos empujados a la necesidad de soñar. Entonces fue sobre todo con el teatro. Hoy con la escena digital. Siempre, con el encantamiento de las imágenes.

5. ANSIEDAD

La soledad y el presentismo, la vida sin visión de futuro, son como puertas abiertas al estado de ánimo más acusado y característico del mundo actual: la ansiedad. Es muestra creciente de este padecimiento psicológico el interés por la llamada «inteligencia emocional» y la cultura de la «autoayuda», que incluye formas obsesivas de atención hacia la felicidad, la autoestima y la empatía. Ellas son en último término la consecuencia del tipo de vida egocéntrico y competitivo que comporta el capitalismo global y que fomenta su aliada, la ideología neoliberal.

La ansiedad es un estado de ánimo, igual que la tristeza, la incertidumbre o la euforia, pero que presenta, además, síntomas patológicos, como depresión, estrés agudo, fobia o pánico, entre otros. El enfermo puede llegar a padecer insomnio, a no poder ingerir alimentos, a tener miedo a espacios tanto abiertos como cerrados, a evitar la relación social y a presentar algún tipo de enfermedad psicosomática. Por ello la ansiedad se considera un trastorno que precisa cuidado médico. Influyen en él el estado de salud y la personalidad del paciente, pero también los factores ansiógenos que provienen de la situación personal y del entorno del individuo, como los relativos a su familia, el trabajo o el ambiente social que le rodea.

En cierto modo, la ansiedad es algo inherente a la vida, pues aparece en cuanto se percibe un riesgo o claramente una amenaza que nos pone en peligro o siembra un fondo de inquietud en nuestro interior. La ansiedad, igual que el estrés, forma parte en un principio de los recursos psicológicos de los que disponemos para reaccionar inmediatamente contra aquello que la ha causado y para tratar de neutralizarlo. Pero es obvio que la persona psicológicamente inmadura será aquella con más dificultades para generar esta respuesta y caerá en una espiral mental y física que le impedirá sentirse bien y con el dominio necesario para manejar por sí misma su trastorno.

La ansiedad es una señal de profunda insatisfacción ante la situación en que uno se encuentra. Experimentamos una preocupación excesiva y continuada por hechos, personas o situaciones concretas que no acaban de clarificarse o de desaparecer de nuestro alrededor. Pero tenemos una dificultad para controlar

dicha preocupación. Nos sentimos atrapados, y el estar solos lo complica.

Durante el día estamos cansados, con tensión muscular e irritables.

Como nos cuesta concentrarnos, necesitamos estímulos distractorios, lo que provoca más dificultad de concentración. Por la noche se tienen problemas de sueño.

La ansiedad es un problema que no atañe solo al individuo actual, ya que la sociedad y la cultura del siglo XVII español dan muestras de estar afectadas también por este trastorno mental. Debido a las graves y continuadas crisis que atravesó España durante todo el siglo XVII –guerras, bancarrota, retraso intelectual, persecuciones–, la sociedad y sus personalidades mostraban un malestar y una insatisfacción que no se habían visto en el siglo anterior ni se verán en el siguiente. Pero al siglo XVII lo calificamos de Oro, pese a ser cien años de plomo.

Por ello, lo que ya desde la crisis del imperio, a finales del siglo XVI, anímicamente más se valoraba era lo contrario al trastorno de la ansiedad: el apartamiento de lo mundano y la quietud. Hasta el punto de que lo que esta representaba –solitud, independencia, juicio propio– llegó a despertar, por la sospecha de constituir una posible herejía, las alertas de la Inquisición y la posterior condena de los «quietistas», como el teólogo aragonés Miguel de Molinos, condenado a prisión por «inmoralidad». Por lo demás, ya desde fray Luis de León («Qué descansada vida...»), a finales del siglo XVI, la aspiración al sosiego y a la «vida retirada» no dejaron de ser un tema frecuente en la poesía del Barroco.

En otra latitud, Descartes y Spinoza buscarán también la soledad y quietud para concentrarse en su obra, respectivamente marchando de París y de Ámsterdam.

Y el jansenista Pascal realiza en sus Pensamientos una apología del saber permanecer encerrado y tranquilo en una habitación, como condición para evitar el entretenimiento y la diversión, la salida de sí mismo, que «nos hacen llegar insensiblemente a la muerte». En los escritores castellanos el tema de la vida finalmente retirada en un hogar tranquilo y suficiente con pocos recursos aparece en casi todos sus poemarios. Después del «desengaño» de la vida cortesana, las cuitas materiales o los placeres del mundo, con toda la tristeza e inquietud que tal desencanto supone, acaece para el autor meditativo el descubrimiento del rincón hogareño y la vida recogida, por ejemplo, en Góngora («Traten otros del gobierno...»), Lope de Vega («Cuando me paro a contemplar mi estado...») y Quevedo («Dichoso tú, que, alegre en tu cabaña...»). El filosófico colofón lo puso Gracián al alabar a aquellos que por sus méritos, valor y prudencia se han

hecho sabios e inmortales y pueden comprender que, en una vida

breve y frágil como es la humana, una sencilla cabaña donde poder finalmente reposar es algo que vale por cien palacios. La Muerte, escribe, se ríe de los vanidosos, «viendo que cuando ellos están levantando grandes casas, ella les está abriendo corta sepultura» (El criticón, III, crisis 11).

Pero la característica del individuo del Barroco español es la vida en la ansiedad, no en la quietud que, por contraste, algunos prefieren y buscan. Se trataba de la ansiedad frente a los tres órdenes básicos que determinaban su existencia: Dios, el mundo y el alma. En relación, pues, con lo primero, el tipo barroco tiene ansiedad, por ejemplo: ante el riesgo del pecado; frente al castigo de Dios; respecto de su posible origen no cristiano, es decir, su falta de «limpieza de sangre»; ansiedad ante una reprensión de la Iglesia; o por una merecida condena al infierno. Otro foco de ansiedad es para el Barroco el mundo. En este plano el hombre puede padecer una profunda inquietud ante el posible deterioro de su reputación; frente a la imposibilidad o la mengua de la fama; respecto del desinterés o una posible retirada de apoyo de la Corte o del propio rey; ante las injurias, el mal o la condena causados por otros hombres; frente al mundo, en fin, como realidad, y no como sueño. Por último, existía la ansiedad nacida del mismo individuo y su alma: ansiedad, en primer lugar, por una posible pérdida de la salud; también ante la amenaza de la pobreza y el hambre; respecto de un posible descuido del propio honor; frente a los reproches de la conciencia; ansiedad, en definitiva, ante un brusco despertar del sueño de la vida.

El sujeto actual vive igualmente en la ansiedad. Parece que no tenemos menos motivos para sufrirla que los que tuvieron nuestros antepasados del siglo XVII.

Como en aquella época, este trastorno repercute en la manera de vivir y de tomarse la vida. La ansiedad en el mundo de hoy tampoco es espontánea, sino que está en gran medida suscitada por el poder político, económico y mediático cuando estos hacen de los individuos unos súbditos sumisos y unos consumidores compulsivos, todo a fin de que el sistema que marcha sobre las ruedas del capitalismo siga bien engrasado. Las retóricas actuales de la integración al sistema ya no hablan de Dios, del mundo ni del alma personal, sino, en cierta correspondencia, del futuro, la sociedad y la seguridad individual.

Veámoslo.

En cuanto a lo primero, tenemos ansiedad por el futuro del trabajo y el empleo; por el riesgo de recesión económica; por la amenaza de

destrucción medioambiental; por los ataques terroristas; por la escalada armamentista y

nuclear; por las guerras existentes; por la posibilidad de nuevas epidemias; por el auge de la extrema derecha. En lo que llevamos de siglo XXI la información negativa y la desinformación acumulan un grado de ansiedad y desánimo en la ciudadanía igual o quizás mayor que el malestar y el vacío sufridos en el siglo XVII. En otras palabras, nos produce ansiedad la idea de un futuro sin perspectiva de futuro.

Con relación a la sociedad, la ansiedad se manifiesta ante la eventualidad de quedarnos incomunicados sin teléfono o televisor; frente a la posibilidad de ser rechazados por otros; ante las diferencias de opinión; frente a los extraños y los inmigrantes; la ansiedad, también, transformada en un cuadro de fobia social.

Ansiosos, pues, ante una sociedad que es una soledad. Todo un cúmulo de conexiones y un vacío de contacto. Los fenómenos de crispación social están hoy motivados por el miedo y la ansiedad.

De ahí, por la falta de costumbre social, la facilidad con que nos sentimos ofendidos por las decisiones y actos de otros, incluso los de terceros que afectan a otras personas. No son tiempos para ironías, sarcasmos o caricaturas, y hay que contenerse a la hora de expresar nuestra opinión en un número cada vez mayor de circunstancias y de cuestiones que comentar. Indefectiblemente vamos a herir con nuestra opinión, o el simple uso de palabras en sí no injuriosas, los sentimientos y los modos de pensar de un grupo u otro de posibles ofendidos.

Hablamos siempre prevenidos.

Es también de notar la facilidad con la que atribuimos a otros la causa de situaciones que real o supuestamente nos perjudican. En definitiva, como en el siglo del Barroco y sus códigos del honor asentados en reales o supuestas experiencias de agravio, en nuestro tiempo las ofensas, sin entrar en si son tales, son invocadas como razón para reclamar derechos. La ofensa como pretexto del derecho: en aquel siglo, del desagravio.

Por último, la inquietud anímica que hoy también se observa tiene que ver con la seguridad individual, de modo que padecemos ansiedad ante cualquier posible riesgo de la salud; frente a la amenaza de no conseguir un empleo o carecer de hogar; ante un posible fracaso académico o profesional; respecto de una crisis amorosa o familiar; y

la ansiedad que a muchos provoca el envejecer y con ello la posibilidad de una vida aislada y precaria.

En resumen, es una ansiedad comparable a la del conductor que teme haber

entrado en una carretera equivocada y llegar a perder el control de la marcha.

Pero a un individuo más preocupado por su seguridad que por su libertad ¿qué margen de individualidad le queda?

6. ENSOÑACIÓN

Como en el Barroco, el sujeto actual se resiste al mundo, es decir, al futuro sin perspectiva de futuro, entregándose a la ensoñación. Nos asusta que la vida se vuelva real. La alternativa a ello es el enfrentamiento con la realidad y, por consiguiente, el miedo.

La mayoría prefiere la huida de la realidad. El propio sistema, que ha producido el malestar, se ocupa de curarlo a su modo, facilitando el escapismo. Procede como el Dios de los antiguos: tiene en su poder el salvar de los tormentos de la culpa que su propia ley ha introducido en el creyente.

¿Cómo se pasa del sistema a la ensoñación? En el origen se encuentra un sistema basado en la economía de la codicia y la política de la soberbia. Ello produce la existencia de individuos competitivos e individuos marginales, pero caracterizados los de ambas categorías por la soledad. Esta y la percepción de vivir en un eterno presente conducen al estado de ánimo que se acaba de describir: la ansiedad. Y, ya desde ahí, o bien huir del mundo real o bien enfrentarse al miedo.

Esta huida parece en la actualidad tener motivos más poderosos que en el siglo XVII: la razón no se acompaña de la esperanza. Pero también tenemos más medios a nuestro alcance: los de la sociedad mediática del entretenimiento en la que estamos inmersos. El capitalismo embrionario del siglo XVII introdujo con el teatro la primera cultura de masas en la historia europea. En España la cultura de la distracción generalizada tiene en cambio un origen precapitalista, con la emigración en el siglo XVII del campo a la ciudad y el cobro por la producción y el consumo de espectáculos como el mismo teatro. Más adelante, a partir del siglo XIX, la tauromaquia, los teatros de variedades y los folletines impresos con historias y melodramas configurarán la cultura de masas del primer capitalismo hispano. Una cultura que, en el siglo XX, con el

capitalismo industrial, se basará en la radio, el cine y la televisión.

La fábrica de sueños ha sido una constante en este sistema económico que quiere estimular el mismo deseo que lo sostiene y a la vez paliar las consecuencias que la corrupción de dicho deseo supone. La ensoñación, además de reproductiva para el sistema, es productiva para el individuo, porque las historias virtuales

permiten proyectar su imaginación y le ofrecen algunas respuestas sobre su vida.

De cualquier modo, vivir hoy en la realidad virtual llena un tiempo que podría ocupar la desolación y repone las fuerzas necesarias para la integración social, con todas sus ventajas y desventajas.

La vida on line llena más a muchos que la vida real o presencial, off line. Pero esta falta de presencialidad tiene efectos sobre el yo personal e indirectamente sobre la relación entre las personas. La vida barroca digital comporta cierto borrado pronominal: «yo», «tú», «él» o «ella», uno mismo y el otro, son bastante menos de lo que eran en la vida presencial. Un fenómeno derivado de la vida en modo prácticamente virtual es la dispersión de la interioridad. Se pierde la mirada al interior de uno mismo; no hay necesidad ni tampoco tiempo de hacer eso. El yo se mueve como una veleta y tanto giro lo saca de su eje. El yo ha sufrido una trasposición y se fue por los aires de una secuencia a otra de la pantalla. Es un yo desatendido, sin que nos demos cuenta de ello, por falta de yo.

Vemos por lo que otros ven y nuestro deseo es ver a otros viéndonos.

Otro fenómeno resultante de vivir en la red digital es la erosión de la confidencialidad. La extensión y exuberancia del campo de pantallas, con otros miles de rostros y voces, hace insignificante y sobrera la relación del yo con el tú presencial. Entre el otro y yo se ha interpuesto una multitud a distancia y tratada a nuestro antojo; es una forma de relación más cómoda, aunque la relación, como el yo, se esté yendo también por los aires. En tercer lugar, está el fenómeno de la pérdida de la intimidad. La intimidad parece estar desapareciendo. No importa que nos vean aquellos que no vemos, o más aún, nos gusta que nos vean. Hay un gusto por exhibir la imagen de uno mismo o la apariencia que queda de ella después de retocar nuestro físico, por disimular los defectos personales y vaciar el yo de todas las angustias y preocupaciones. En la red digital nos atrevemos a exponer con normalidad, sin conciencia de osadía, nuestro cuerpo, los hábitos, el hábitat personal, la familia y nuestro museo de ridiculeces caseras. La

intimidad tiene un espacio, el de la privacidad, y un tiempo, el de la interioridad. En términos clásicos, lo intimus es un superlativo de lo interior. Sigue siendo así, o debería serlo. El ámbito de la intimidad es por lo tanto el de la persona. Cuanto más sensible es esta, y a la vez más quiere ser ella misma, más valor le dará a la intimidad. Parece también haber vasos comunicantes entre el valor personal de la libertad y el hecho de salvaguardar lo íntimo.

Así vivimos; lo peor es que no lo sabemos, pero lo mejor es que nos gusta. Todo

lo cual tiene su repercusión en la moral. El primer fenómeno, el de la desatención del yo, perjudica el sentido de la autonomía personal. El segundo, la postergación del tú, comporta una rebaja en la relación de reciprocidad. Y el tercero, la exhibición de uno mismo, repercute en la reflexividad, la mirada al interior con ojos propios y no con los ojos imaginados de otros. Los tres son fenómenos de descuido de las principales condiciones para que pueda darse cierto sentido de la moralidad: pensar por uno mismo, hacerlo poniéndonos en el lugar del otro y pensar en uno mismo. Aunque no es un «descuido» por expreso rechazo ni por simple despreocupación, sino por distracción, viviendo la vida barroca digital, mientras afuera pasa la vida de verdad, hiperconectados en la primera y sin contactos en la segunda.

Las pantallas electrónicas alivian la soledad; sobre todo, la pantalla del televisor para la gente mayor solitaria. La soledad se ha extendido en el mundo, pero tenemos más medios que en el pasado para soportarla. Otra distopía se ha hecho pues realidad: la de Aldous Huxley y su novela Un mundo feliz, donde la gente ya no es controlada por la disciplina y el dolor, sino por el placer. Si antes las instituciones se ocupaban del control social, desde la familia o la Iglesia hasta la policía o la fábrica, hoy se ocupa básicamente de ello, mediante la fabricación del ocio soñador, el interés privado que mueve la alta tecnología y la industria audiovisual y que presta los medios necesarios a la política y los negocios. La serie cinematográfica La guerra de las galaxias es uno de los primeros hitos de esta nueva cultura escapista de masas.

Conviene hoy distraer al público y que este desee la continuidad del juego y de las historias de ficción que se le ofrecen, con la ilusión, además, de que cada uno elige con ellas «su» historia. En la sociedad mediática la imagen y el espectáculo visual se han impuesto sobre el texto y los contenidos, o por lo menos han conseguido que los estereotipos y los tópicos que se van reproduciendo pasen desapercibidos a la mayoría y creen modelos que imitar en otros

muchos. Es fácil detectar en videojuegos y teleseries casi los mismos elementos psicológicos y sociales que encontramos en el Barroco: individualismo, fijación de roles, sumisión al poder, cinismo, celos, hostilidad, temor ante el destino. Se buscan relatos que atrapen y frases cortantes, no ideas ni historias reales. La serie Juego de tronos hubiera encandilado en el Madrid de los Austrias.

Además, en lo formal, la estética del teatro y de la narrativa del Barroco está también presente en la actual industria del entretenimiento, que ha tomado de aquella la serialidad de la narración, el policentrismo de cada historia y el regirse

siempre por formas abiertas y sin un marco que las limite, como se ve, esto último, sobre todo en las bellas artes del Barroco. Igual que entonces, hoy se procura que nada quede limitado entre un principio y un final. Es una estética que viene a coincidir con la nueva situación moral del individuo, cuya vida consiste en un continuo de series discontinuas, hacia lo abierto y sin un marco definido.

Mientras, desde el siglo XVII pocas cosas esenciales han cambiado en el escenario y sobre todo en el espectador. El escapismo barroco fue hacia la fiesta escenográfica y la exuberancia ornamental que dominaba en las artes y la literatura. Nuestro actual deseo de escapar no es demasiado diferente, incluso ha multiplicado el deseo escénico, con los realities televisivos, las series de ficción y la fabricación de famosos, famosos de la nada, de los que hablar y hasta imitar, todo en un escenario final a la redonda, ilimitado. Escenificar se ha convertido en un hábito común para el poder y sus afectados, quienes han aprendido a incluir con vanidad teatral sus imágenes y asuntos personales en el gran escenario digital.

De todas formas, el incremento de lo escénico no parece ir seguido de un aumento de la conciencia escénica. La percepción dramática que tuvieron las gentes del Barroco al acudir al teatro debió de ser mucho más rica e intensa que la que podemos tener hoy ante un serial televisivo, cuyos capítulos podemos visionar de corrido y hasta en la pequeña pantalla del teléfono móvil. La percepción escénica es ahora plana y superficial, por su adaptación al tiempo y a la comodidad del consumidor.

La ficción que alimenta el ensueño es el medio más potente para exorcizar la soledad y la ansiedad producidas por el desengaño global del gran teatro del mundo. La ensoñación del Barroco de ayer y de hoy es una forma de evitar esta comedia trágica y de disimular la ceguera frente a ella. Incluso los políticos actuales viven de ello: como

en el Barroco, no se miden personalmente ni en público por lo que en realidad son, sino por lo que creen que son.

Lo cual es una mezcla de lo que el individuo cree ser y lo que cree que los demás creen que él o ella es. Una mezcla de vanidad y de pura ilusión que explican que la arrogancia y la falta de pragmatismo del Barroco perduren aún hoy en el áspero terreno de lo público, donde es tan difícil escucharse mutuamente, negociar y llegar a acuerdos.

7. ILUSIONISMO

En el siglo XVII el mundo era tan poco esperanzador que se necesitó la ilusión para sobrevivir. Sus medios para salir del desengaño fueron los de la cultura de la ensoñación y el fin de esta fue el triunfo de la ilusión, la única fuerza capaz de oponerse a la presión del desengaño.

Sin embargo, el Barroco no fue, lo mismo que la nuestra, una época por sí misma ilusionante. Hubo ilusión, pero sin hacerse ilusiones. No logró el Barroco crear una ilusión de futuro, ni la de un pasado que recuperar, sino la de un complacido presente continuo, como nos invitan a experimentar el rumor de las fuentes de Bernini, el reloj de péndulo de Huygens, el movimiento de las figuras de Rubens, la cadencia de los sonetos de Lope de Vega, la rima sonora y precisa del teatro de Racine o el ritmo, tan bailable, de las suites de Bach o de las sonatas para clave de Couperin el Grande.

El mundo del Barroco no avanza ni retrocede, sino que se agita sin parar sobre su propio terreno, en la ilusión de un continuo presente. Algo muy parecido al mundo actual, ni progresista ni reaccionario, y sin ilusión por las cosas venideras. La ilusión es el objetivo, pero su límite es el presente. Contra la soledad y la ansiedad, nos basta transformar este pesado eterno presente en un continuo presente que sea, en cambio, entretenido y divertido. El escenario de la ilusión es tan vasto que no le cabe necesitar de un pasado ni de un futuro. La gran obra barroca de la ilusión, Don Quijote, ignora el futuro y desdeña el pasado. Como son también cumbres de la ilusión barroca Las Meninas, la captación del eterno instante, y la arquitectura de los Churriguera, con su arte de petrificar el temblor de la vegetación.

El arte del Barroco fue un maestro de la ilusión óptica. Su antecesor es la pintura del Renacimiento y la introducción de la perspectiva. Pero no hay hondura escénica ni se percibe el aire en esa pintura. Es una perspectiva chata. En cambio, los frescos y lienzos del Barroco se llenan de aire y las figuras que pesan parecen pesar más, y las que vuelan, volar mejor. La ilusión óptica de tridimensionalidad, y con ella

de espacio vacío, empezó con los pintores venecianos Veronese y Tintoretto, a finales del siglo XVI, y con los frescos pintados por Annibale Carracci en el techo de la Galería Farnese de Roma,

terminados en 1601. Con ellos, suntuosos y triunfales, se acababa el espíritu clásico de la línea, el plano y la luz uniforme del último Renacimiento. Este trabaja con formas definidas, estables y cerradas; cada objeto en el plano vale por sí mismo. Mientras que en el Barroco –repárese en el cambio de estilo de Vignola al de Della Porta en la fachada de la iglesia jesuita de Il Gesù, en Roma–

cada figura aparece entrelazada con las de su alrededor; las formas se difuminan y se vuelven indefinidas, abriéndose atrevidamente –curva, elipse, espiral–, como queriendo salir de la composición, sin perder el conjunto su unidad. La razón y la geometría están dispuestas, pues, a entregarse al ingenio y a la ilusión de profundidad, con el riesgo, buscado y temido a la vez, de entrar en el espacio vacío. El vacío que asustaba a un pensador del mismo Seiscientos como fue Pascal. Así, el escritor contemporáneo Severo Sarduy dirá que el Barroco, con su

«lenguaje de la superabundancia y el desperdicio», es sencillamente subversivo (Ensayos generales sobre el Barroco).

El culmen de la representación del vacío –rechazo y atracción en todo el Barroco– se alcanza en los frescos pintados en las bóvedas de las nuevas iglesias construidas en Roma, como vemos en la espectacular «Apoteosis de San Ignacio» en el templo dedicado a ese santo, una obra del pintor jesuita Andrea Pozzo acabada en 1626, coincidiendo con el final de las obras de San Pedro del Vaticano. Pozzo fue autor de un manual de perspectiva muy difundido en su tiempo. El cielo reproducido en la iglesia de San Ignacio parece sobrepasar el mismo techo en el que está pintado; no está «clavado» en él, como aún percibimos en la Capilla Sixtina de Miguel Ángel. Pozzo, haciéndonos mirar desde abajo hasta muy arriba, di sotto in sù, logra que perdamos de vista el techo mismo de la iglesia y podamos ver, como «más arriba» de este, el cielo físico (sky) y a la vez el cielo celestial (heaven), donde por encima de múltiples personajes en movimiento –un «ballet aéreo», sugiere Kenneth Clark– aparece san Ignacio muy en la lejanía, con los brazos en cruz frente al Altísimo. En dicho fresco se consigue, así, fundir la pintura con la arquitectura y la escultura, integradas las tres artes en una efectista escenografía. La visión era la facultad suprema del arte y la ciencia del Barroco, y la escultura fue el delirio de la visión: todas las artes visuales la imitan, por su masa, volumen, movimiento y contraste de luces y sombras. Y a todo esto no debía faltar en las iglesias la música, para la cual, en la construcción

de las iglesias de la Compañía de Jesús, ya desde la romana Il Gesù, encargada por el mismo Ignacio de Loyola, se tenían muy en cuenta las condiciones acústicas. Eran la imaginación y la sensibilidad al servicio de la fe, como requería el programa de la Contrarreforma católica contra la Reforma protestante.

El goce de la ilusión óptica alcanza al mismo tiempo a la arquitectura, como bien se aprecia en la Scala Regia de Bernini –el mejor escenógrafo de su tiempo– o en la Galería Spada de Borromini, en la que gracias a una perspectiva forzada un pasadizo de nueve metros de longitud aparenta medir unos cuarenta. Por no hablar de la pintura sobre lienzo: de Caravaggio a Ribera y Zurbarán, el claroscuro y el tenebrismo introducían la misma querencia por la tridimensionalidad. Obligado es pues referirnos a Velázquez y al menos a Las hilanderas y a Las Meninas. Ante ellas el espectador tiene la sensación de entrar en el cuadro. No los objetos, sino la luz y los tonos se convierten en estas dos obras en la sustancia de la pintura. El tópico dice que en ellas Velázquez «pinta el aire». Un pintor italiano de la época dijo ante el cuadro Las Meninas: «¡Está hecho de nada, pero es!» Es evidente cierta influencia de Rubens sobre Velázquez, quien conoció al primero personalmente, así como de la escuela veneciana y su gusto por el espacio escénico. Ortega y Gasset afirmará en Introducción a Velázquez (1954) que el pintor sevillano «acomete plenamente el problema del espacio». Ante este célebre retrato de la familia de Felipe IV, observa acertadamente Ortega que en la obra maestra de Velázquez la profundidad no está obtenida por un simple contraste de luz y sombra, sino a través de planos discontinuos, «mediante una serie de bastidores como en el escenario de un teatro».

Compartimos con el Barroco la ilusión del presente continuo, pero también la ilusión de fama y de contacto, de dominio y de seguridad, de poder y de

«empoderamiento», de pensamiento correcto y superioridad moral, y en buena medida la de un orden preestablecido. Incluso compartimos la ilusión de colectividad: el creer que formamos un «colectivo» y todos los colectivos una

«sociedad», de la que se espera que consiga que todos seamos leales y obedientes al poder. Ya lo vaticinó un prebarroco como La Boétie en su De la servidumbre voluntaria (1574). Si bien, en realidad, somos un agregado de grupos, una pirámide de clases sociales, y, cuando todos se juntan, una muchedumbre solitaria. Ahora nos hacemos también la ilusión de que lo virtual es real y que lo real, fuera de la pantalla, es tan real como lo virtual. Hasta este punto muchos han confundido la

ficción con la realidad, lo distal con lo presencial. Y se prefiere que así sea, igual que en la Isla del Placer que sueña Pinocho, donde había prometido a los niños que harían lo que quisieran y ya no estudiarían más. Nuestra época es quizás la de la gente más ilusionada de la historia. Un imperio económico, el de los Estados Unidos de Norteamérica, es el principal responsable de que así sea. Un día lo fue España. Estados Unidos domina el 90 % de la industria mundial de la información y el entretenimiento,

mientras que la Unión Europea tiene solo una cuota del 6 % sobre el sector.

La cultura de masas, jaleada por el interés privado, muestra un creciente desprecio por los medios lingüísticos e intelectuales precisos para poder separar entre la ficción y la realidad; entre lo que existe en la imaginación y lo que existe ante nuestros ojos; o entre la mera opinión y los hechos. Hay quienes viven permanentemente en la nebulosa de las redes y sus circuitos ajenos a la distinción entre lo real y lo ficticio, lo auténtico y lo inauténtico (Nothing but the net!). Se cuenta para ello con un creciente número de especialistas en fabricar la ilusión de que la realidad no es real, sino solo lo virtual, que debe imitar la realidad: guionistas, publicistas, expertos de mercado, promotores artísticos, productores de programas, ingenieros informáticos, técnicos de vídeo, anunciantes, asesores de partidos políticos, personajes televisivos, influencers.

En pocas cosas nos parecemos tanto a la mentalidad del Barroco como en nuestra entrega a la realidad virtual. Los videojuegos y el metaverso permiten que cada uno cree personajes y situaciones de ficción como un escenario alternativo al de una realidad de la que se quiere escapar o en la que ni siquiera se ha conseguido entrar. En este mundo que va más allá de la ficción, porque se toma y se vive como real, el sujeto puede crear hasta un doble de su yo, su avatar, y ordenarle actuar con los demás o consigo mismo de un modo que habría sido incapaz de hacer en la realidad verdadera. Pero está claro que el mundo virtual, liberado ya de las pantallas electrónicas y convertido en un entorno holográfico en el que poder penetrar e interactuar desde cualquier sitio, es un mundo, por muy inmersos que nos sintamos en él, inmaterial e intangible, y que desaparecerá tan pronto como la empresa tecnológica que lo hace posible altere o suspenda ese producto o desde el momento en que se corte el suministro eléctrico y nos veamos obligados a regresar del ciberespacio a la realidad presencial. Algunos no soportarán esa vuelta a la verdad de los hechos y a la necesidad de pensar confrontados con ellos.

Es el paso de la ensoñación al desengaño que encontramos en el mundo del Barroco y que bien podemos decir que se retrata por primera vez en Don Quijote. Cervantes sueña al hidalgo Alonso Quijano, este sueña al caballero andante don Quijote y este a su vez sueña las muchas maravillas de la cueva de Montesinos y la aparición, entre estas, de la sin par Dulcinea. A la salida de la caverna don Quijote dice haber tenido un «encantamiento» por el que además de ver a su amada ha podido hablar con sujetos que están en sus «soledades encantados», y aprender, en fin, que «todos los contentos de esta vida pasan

como sombra y sueño o se marchitan como la flor del campo» (Don Quijote, II, 22). Sin embargo, este anticipo de metaverso o realidad virtual es tenido por el hidalgo manchego como toda una experiencia real. Creerá haber pasado en la cueva tres días enteros, cuando en realidad, le recuerda Sancho, solo ha estado en ella poco más de una hora. Ya más tarde, en su lecho de muerte, don Quijote pasará «de loco a cuerdo» («Yo tengo juicio ya libre y claro, sin las sombras caliginosas...»), reconoce ser Alonso Quijano y admitirá, confesando su

«desengaño», haber vivido siempre bajo el cuento «de que hubo y hay caballeros andantes en el mundo». Lo único verdadero, concluye, ha sido el «daño» que sus visiones y aventuras anteriores le han producido (Don Quijote, II, 74). Lo que fue el trampantojo para la arquitectura del Barroco serán los sueños y las ensoñaciones, otro trasmundo de ilusión, para su teatro y su literatura.

Serían también avatares de otro metaverso barroco los personajes del Joven y el Viejo, en «El mundo por de dentro», en la obra Los sueños de Francisco de Quevedo, y los de Andrenio y Critilo, en El criticón de Baltasar Gracián, escritores moralistas que parecen inspirarse en Cervantes y su recurso a la metáfora de la cueva para escenificar el escape imaginario de un mundo en crisis hacia una realidad virtual donde el escritor y sus personajes o avatares pueden lamentarse abiertamente del engaño del mundo y consolarse al mismo tiempo del consiguiente desengaño. Quevedo recurre así a la imagen de un mundo «por de dentro», al que califica de «laberinto», y en «lo que allí va no es nada», y Gracián a otra interioridad, la «cueva de la nada», donde igualmente «todo es nada». Si bien para ambos y en Cervantes era conocido el símbolo universal de la Cueva como imagen arquetípica de lo profundo y misterioso –Cervantes calificará de «abismo» la cueva de Montesinos–, el lugar en donde se pueden esperar, ya desde Homero, todos los encantamientos del mundo: del espanto de Ulises hacia el monstruo Polifemo a sus siete años de fascinación por la bella Calipso.

Un drama de Calderón de la Barca, el titulado En esta vida todo es verdad y todo es mentira, parece haber sido escrito pensando en nuestra época de «avatares» y

«experiencias inmersivas» tan reales como fuera de la realidad. No hay pregunta tan necesaria de hacerse hoy como: ¿cuál es la realidad verdadera? Ya no hace falta influir en la opinión de la gente, basta con que se les ofrezca la visión que interesa que posean. La amoralidad del capitalismo se proyecta finalmente en la habilidad para mentir y hacer verosímil lo falso sin ofrecer resistencia. Como en el Barroco, vivimos una vida ausente, tan parecida a la del sueño calderoniano, ahora con nuestro presente atrapado en el ensueño de la tecnología y dispuestos

a pagar por ello, trabajando a disgusto.

Algunos ya se hacen la ilusión de una cultura analfabética donde no sea precisa la lata de leer más de una o dos páginas ni el absurdo de saber escribir a mano y respetando la ortografía. La llamada illiteracy y el analfabetismo funcional amenaza las mejores universidades, constituyendo la excusa ideal para retirar el apoyo financiero y académico a las humanidades. Cada vez cuesta más sostener la diferencia entre uno y otro margen, el de lo fácil y lo esforzado, la ficción y el sentido de la realidad, lo mismo que entre la mentira y la verdad. En una cultura posalfabética la búsqueda de la verdad llegará a ser quizás, como la ortografía, algo irrelevante.

A nuestro mundo no le faltan tampoco los prodigios ni el afán de novedades por los que Baltasar Gracián clamaba. La tecnología digital, la inteligencia artificial y la robótica llevan el ingenio humano hasta lo inimaginable. Pero ni las imágenes más impactantes o las formas de diversión más alucinantes poseen, en nuestra sociedad mediática del entretenimiento, aquel interés y aquella sorpresa con los que el sujeto del Barroco distinguía lo que era un acontecimiento de lo que no era tal cosa, incluso lo que era fabricado de aquello que no lo era.

Diríase que la cultura de lo visual nos ha hecho perder, por saturación, la capacidad de mirar y ver que tuvo el Barroco y le hizo producir un arte, ya podemos decir, mucho mejor que el nuestro.

8. MIEDO

Nos hemos referido antes a la ansiedad. Frente a este sentimiento de inquietud, una alternativa posible es la ensoñación y el ilusionismo. Pero la otra es el miedo y lo que sigue en este camino. Ambas vías existieron en el Barroco y se reproducen en la moralidad actual. La

cultura de la distracción trata de ignorar que lo que suele acompañar antes o después a la ansiedad es el miedo. Hay miedo a la realidad y miedo a cambiarla.

En el miedo percibimos la amenaza de un objeto real y próximo; no difuso ni distante, como en la ansiedad. Siempre han existido miedos en la civilización y el miedo es un estímulo del proceso mismo de la individualización personal. En el Sudeste Asiático llaman koro al miedo a la retracción abdominal del pene; en Sudamérica el susto es el miedo a la pérdida temporal del alma. Y quien no tuviera miedo no podría ser valiente ni protegerse a tiempo.

Pero en el mundo de hoy la ansiedad generalizada alcanza a una cuarta parte de la población y lo que llamamos miedo o «trastorno de angustia» afecta a casi el 5

% de la gente. Estas personas presentan síntomas psíquicos como hipervigilancia, mal humor o insomnio, y físicos, como taquicardia, cefalea o asma. Aunque la cifra de afectados por el miedo va en aumento, dado que ese trastorno no siempre tiene una base genética o somática, sino un origen cognitivo y emocional.

El miedo suele estar producido por una interpretación o valoración negativa que hacemos respecto de un estímulo externo. Es un miedo, por así decir, fabricado por una fuente de información o propaganda externa al sujeto y asimilado en la mente de este como un impacto negativo y perturbador de su seguridad. Así, el miedo, hoy, a la «oleada inmigratoria», a contagiarse por un virus como el covid-19, o en el pasado a la «herejía» protestante y al «infiel» musulmán.

Si nos situamos en el tiempo del Barroco, el monarca más poderoso entonces fue el rey Felipe II de España. Pero este hombre tuvo también miedo. En su monasterio-fortaleza de El Escorial guardó miles de reliquias para que le ayudasen en sus angustias, y en una de sus torres, la de la Botica, mandó instalar grandes alambiques de alquimia y centenares de libros sobre hechicería y exorcismos, preocupado como estaba por las fuerzas del mal. También, para

espantar las tormentas, hizo colocar el monarca en el punto más alto de la cúpula varias reliquias de santa Bárbara y san Pedro. Fray José de Sigüenza, quien fue reelegido prior de El Escorial, hasta su muerte en 1606, se refiere a todas estas y otras reliquias en la detallada historia que escribió de la fundación de dicho monasterio, publicada aún en vida de Felipe II, relato que forma parte de su extensa Historia de la Orden de San Jerónimo.

Entre otros muchos aspectos de la edificación y primeras instalaciones del templo, el autor enumera esas piezas por las que tanta querencia tenía el devoto monarca. En primer lugar, y como si de un imaginativo cuadro barroco se tratara, describe las reliquias pertenecientes al propio Jesucristo: «Un cabello de su santísima cabeza (...) muchas partes de su santísima cruz (...) once espinas de su corona (...) un pedazo de la soga con la que tuvo atadas las manos (...) una parte de uno de sus clavos (...) una parte también de la esponja que pusieron en su boca (...) parte de sus vestiduras y un poco de lienzo que quedó (...) algunos pedacillos de la columna donde le ataron (...). Y también otros del pesebre en que nació.» Recuérdese que la veneración de las reliquias era tenida por los protestantes como una forma rechazable de superstición e idolatría, «herencia del bárbaro Medioevo», escribió Calvino en Tratado sobre las reliquias (1543), publicado poco antes del inicio del Concilio de Trento. Véase el tenebrismo barroco de una de las descripciones del mismo José de Sigüenza en la sección

«Cuerpos enteros» del capítulo sobre reliquias perteneciente al mismo libro: El primero y de los más cercanos en tiempo y lugar (y que sabemos sin sangre y parentesco) es el cuerpecito entero de un santo niño inocente, natural de Belén, de la misma tribu y descendencia de Judá. Está en una caja guarnecida de muchas flores y torzales de oro, que pone alegría mirarle. Es tan chiquito, que parece de un mes; verdad es que la carne y aún el hueso, cuando es tan tierno, viene con el largo tiempo a encogerse mucho, como en los niños, y tales niños, flores y primavera de la Iglesia, granos de aljófar blanco y rubíes preciosos, con que comenzó a tejer su corona.

Felipe II conocía bien el catálogo de reliquias escurialense. Eran su protección, como contemplar en su dormitorio las pinturas del Bosco serían su postrer consuelo. En su larga agonía, sin salir ya de la habitación ni poder cambiar de

posición en el propio lecho, por el gran número de llagas purulentas en su cuerpo torturado e hinchado por la gota, el rey hizo colgar los nueve cuadros del Bosco que poseía. Contemplaba especialmente el tríptico El jardín de las delicias, donde se describe el Paraíso, pero también el Infierno y sus torturas. Entretanto, la cámara imperial era un trasiego de frailes, médicos y secretarios que debían soportar el hedor de las heridas y de las sábanas, que en cincuenta días no pudieron ser cambiadas dada la absoluta inmovilidad del rey agonizante. En esta situación, el monarca mandó a su hijo que permaneciese algunos ratos a su lado, para que el futuro Felipe III viera, en palabras de su padre, «en qué para todo».

Sobrados testigos cuentan la serenidad en todo momento del enfermo regio, excepto cuando muy poco antes de morir, el 13 de septiembre de 1598, despertó, febril, de una pesadilla gritando: «¡El perro negro y el hombre de negro!», especulándose si se podía referir al diablo, al que el rey le temía tanto.

El Barroco fue un tiempo de ansiedad, pero también de su extremo, el miedo.

Miedo al eterno castigo divino, a morir, a la peste, a la pobreza. Miedo a verse excluido, o a ser perseguido o condenado por un decreto del rey, la sentencia de la Iglesia o el capricho de un noble. Por ejemplo, en la Sevilla imperial –recoge Antonio Domínguez Ortiz en su Crisis y decadencia de la España de los Austrias– la ejecución de reos comportaba la horca, la hoguera, morir asaeteado, incluso el degüello, y después, en cualquier opción, ser el cadáver arrastrado y descuartizado, o la alternativa de la condena a galeras a perpetuidad. No eran inquietudes difusas, era miedo. Es decir, temor a la amenaza de un objeto concreto que pone la vida de uno en peligro. No como en la época medieval, en que la angustia y el temor tenían un fondo apocalíptico o fantasmagórico, difuso.

Los terrores del Barroco son más parecidos a los nuestros: se trata de miedos normales, no anacrónicos ni patológicos, porque el temor se experimenta sobre un riesgo cierto frente a un objeto concreto. Vivimos empujados por la amenaza de unos peligros de los que ahora estamos sobradamente informados.

Un caso singular es el de Calderón de la Barca cuando le hace expresar a Segismundo, al comienzo mismo de su intervención en La vida es sueño, el miedo a la propia y personal existencia. Este personaje declara que «el delito mayor del hombre es haber nacido», pero no con otro fundamento ni otra causa que como consecuencia de verse «mísero e infeliz». Esta es la premisa. El miedo a despertar de su sueño es por tener que enfrentarse a un gran malestar a causa del hecho de haber nacido. Enfrentarse, como diría Heidegger, a su propio Dasein, el «ser-ahí» de cada uno, arrojados como estamos al mundo y teniendo que asumir o, al contrario, ignorar, nuestro ser finito y mortal. No deja de ser el

miedo de Segismundo un miedo a algo concreto; a lo más concreto y personal como es nuestro existir en el mundo.

A principios del siglo XX el psicoanalista Otto Rank teorizó, con la desaprobación de su maestro Sigmund Freud, sobre el «trauma del

nacimiento»

como el origen de todas las neurosis posteriores del hombre y la civilización.

Para Rank haber sido expulsado del claustro materno y privado, así, del «placer primitivo de la vida intrauterina» es el primer y más duro golpe de la vida, más que, según Freud, el de la represión de la libido infantil dirigida hacia la madre.

Pero ese trauma, sostiene Rank, se cura con el psicoanálisis, mientras que para el personaje de Segismundo el «delito» de existir no se extingue con ningún castigo y dura toda la vida, es vitalicio. Con Calderón de la Barca tenemos, pues, una de las primeras expresiones del tema de la angustia vital o drama existencial en la literatura. Se comprende que Goethe, Schopenhauer y Nietzsche, entre otros pensadores germánicos, conocieran y admirasen sus obras. Wagner, cuya obra cumbre, Parsifal, debe bastante al auto sacramental calderoniano, también las tenía en su biblioteca.

Los miedos globales del siglo XXI tienen igualmente una causa justificada.

Como en el Barroco, existe el miedo a la pobreza y la enfermedad, la marginación y la soledad, la persecución y la guerra, a la muerte, y en algunos individuos, miedo a la vida misma, habida cuenta de la tasa de suicidios y de depresiones profundas. Y el tan frecuente miedo al fracaso no es un temor difuso, sino el miedo a ser incapaz de acertar en determinadas cosas, en principio asequibles, que otros sí han conseguido. Por eso hay miedo a adoptar compromisos. Es un miedo real que hay que sumar a la lista de las amenazas globales propias de este siglo, como el terrorismo, la crisis climática, la desaparición de empleos, la intolerancia a los refugiados e inmigrantes y el crecimiento de la extrema derecha.

Son todos ellos miedos difíciles de vencer en un mundo como el actual, sin reglas claras ni responsables concretos. El problema del miedo no aparece aún en los tratados de ética, pero la moral no es la misma cuando la persona está atenazada por él. Si la conciencia piensa en silencio, el silencio provoca hoy, como en el Barroco, horror vacui, miedo al vacío, que llenamos con sonidos y ruidos. El miedo hace crecer la desconfianza hacia el otro, la inseguridad en uno mismo y las políticas de seguridad que recortan la libertad hasta hacernos sentir miedo a la misma libertad. El miedo rompe los lazos de comunidad y promueve la polarización social por temor a todo aquel

que es diferente de nosotros.

Contra el miedo está el coraje, una de las cuatro «virtudes cardinales», aunque la mención de esta virtud clásica (la andreía, en Homero y Platón) y del cristianismo no es hoy muy frecuente en el habla cotidiana. Algunos la consideran anacrónica. Pero dicha virtud sigue siendo necesaria. En determinadas circunstancias se requiere la cualidad personal del coraje, que es la capacidad de decidir y actuar según la acción más apropiada, a pesar del peligro que acompañe a la situación y del riesgo de equivocarnos. «Coraje» viene del latín cor, corazón. Es una cualidad personal y su máxima expresión es la audacia, cuando tener coraje no solo es responder a una situación de peligro, sino transformarla. No obstante, hoy se ha colectivizado el coraje y apagado su fuerza individual. El traspaso de responsabilidades a otros y la cultura de la excusa funcionan como una rueda giratoria para no tener que afrontar personalmente situaciones arriesgadas.

Frente al miedo parece mejor el decirnos que «no pasa nada», confiar en los protocolos de la técnica o en la medicina del paso del tiempo. Aunque, al final, hay que recurrir a las vendas o a la morfina. No se apela al coraje. El mundo de la política es muchas veces un claro ejemplo de falta de resolución y valentía para resolver dificultades. Y ello no es tanto porque tengamos un mundo de cobardes, sino un mundo, en general, con miedo. No obstante, el coraje no es la temeridad, el impulso con que actúa el que no tiene miedo. El coraje es tener miedo y obrar para superarlo. Se encuentra entre un extremo, el de la parálisis por miedo, y otro extremo, el de la temeridad, la intrepidez del que no siente el miedo.

La sociedad contemporánea, a pesar del espejismo de la previsión y la seguridad, tiene sus propios y numerosos riesgos. Sin embargo, el coraje podría ayudar a superarlos. Son los riesgos propios de una sociedad tecnificada, con los peligros para la salud, el bienestar y la paz que comporta una tecnificación que es desestabilizadora de la naturaleza, actúa como instrumento de la desigualdad social y provoca ansiedad en muchos individuos. Ante ciertas situaciones personales, como una grave enfermedad, o colectivas, como una crisis o un desastre natural, el coraje cumpliría una función beneficiosa en varios aspectos, de lo psicológico a lo material.

En la España del siglo XVII fue el miedo a la amenaza luterana lo que dividió la Península entre, por una parte, los católicos, los «cristianos viejos», y por otra, los «herejes», los sospechosos de serlo y los «infieles», si añadimos el miedo al judío y al musulmán. El miedo daba

entonces mucha ocupación al Santo Oficio;

hoy, a los inquisidores anónimos de las redes sociales. La cultura del Barroco es una cultura dolorosa. Se vive y asume el dolor, tanto físico como psicológico, el dolor que se convierte en los distintos miedos: al enemigo, al extraño, a la pérdida, a la aniquilación. Lo revelan el teatro, la pintura, la imaginería, el retorcimiento de la decoración y los elementos de la arquitectura, los nuevos ritos religiosos. La contorsión dramática, artística, literaria, litúrgica y arquitectónica forman parte de una cultura, desconocida para el Renacimiento, de culto a la expresión del dolor, y a la vez de atracción por él, como vía para superarlo o de resignada domesticación.

Nuestras sociedades están polarizadas a causa del miedo al otro en cualquiera de sus supuestas amenazantes presentaciones. Y no tienen los elementos protectores y distractores de que se proveyeron las gentes del siglo XVII. El terror, la fuente del miedo, asoma constantemente en nuestras pantallas y convivimos con él: crímenes, calamidades, catástrofes. Al final, el miedo conduce a acabar teniendo miedo al miedo, una percepción que juega también en favor del negocio de las empresas de seguros y de las grandes compañías farmacéuticas.

9. LA NADA

La archidiócesis de Toledo fue durante el Barroco el centro peninsular de la Contrarreforma. En la ciudad había cuarenta conventos y el pintor cretense conocido como el Greco trabajaba para algunos de ellos, aunque él no era muy creyente. Fue un outsider en la Castilla de la ortodoxia. La dama del armiño, retrato de su amante Jerónima de las Cuevas, es de una cautivadora finura y sensualidad. Pero pocas veces como en sus cuadros se han pintado mantos amarillos, rojos y verdes con tanta intensidad y luz propia. Sin embargo, se cuenta que al final, quizás mientras pintaba La adoración de los pastores, obra destinada a su propio panteón, el artista pasaba días encerrado y casi a oscuras en una de las tres habitaciones que había alquilado en el palacio toledano del marqués de Villena.

Todo el Barroco español parece concebido dentro de una habitación con las cortinas echadas. No solo en los cuadros del Greco, donde no aparece la luz del día, sino en los de Ribera, Murillo, Pantoja de la Cruz, Viladomat, y en el mismo Velázquez. Las Meninas y Las hilanderas sugieren la existencia de una atmósfera interior cerrada a cal y canto. Es una tradición que viene de Caravaggio y el

«claroscuro» pictórico, pero también del oscurantismo de una España para la que imperial y católico venían a ser lo mismo. En el extranjero, Rembrandt es la representación de la sombra y Vermeer es la luz que se cuela, agonizante, en el interior de un hogar burgués. La pintura del Barroco huele a espacio cerrado, con infinitas partículas de polvo flotando en un haz de luz.

El contraste con la pintura del Renacimiento no puede ser mayor. Igual que en la literatura. Cervantes, con sus personajes trotando por caminos al aire libre, y Garcilaso, entre el frescor de los álamos y el olor del tomillo, parecen ser los últimos renacentistas. Mientras que a partir de Góngora y Quevedo todo pasa siempre como en el interior de una casa y se respira a cerrado, igual que en las pinturas. El polvo no es en este caso imaginario, sino explícitamente nombrado y hecho metáfora de algo esencial para el escritor barroco: la fugacidad de la vida y la nada en que todo viene a parar. Si el mundo es un teatro y la vida un sueño,

¿qué cosa se puede decir que «es»? ¿Qué personaje o qué acción pueden tener un indiscutible valor? El Barroco sufre el aguijonazo de lo que se llamará, en la Rusia del siglo XIX, nihilismo, y reacciona expandiendo en todos los órdenes de

la cultura el nerviosismo por escapar de la decadencia, llenar el vacío, burlar la muerte y sortear la nada.

Cervantes y Villamediana terminan uno de sus sonetos con el mismo verso:

«Miró al soslayo, fuese, y no hubo nada.» La mujer bella se convertirá según Góngora «en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada», un verso por cierto copiado por sor Juana Inés de la Cruz. Los amantes, para Quevedo, «serán ceniza» y «polvo serán», y de él mismo dice, en otro soneto, que «con la vida estaba muerto». Pregunta, después, a la vida, y agrega: «¿Nadie me responde?»

Quizás por tal vacío se recrea Quevedo con su humor socarrón. Vida, belleza, fama, poder, gloria: no son verdad. Son, para todo autor barroco, ruina, polvo, humo, sombra. No son nada. Solo la muerte es cierta, y por ello escribe Juan Boscán que dormir es mejor que estar despierto:

Y es justo en la mentira ser dichoso

quien siempre en la verdad fue desdichado.

El hombre desengañado del Barroco prefiere seguir engañado con el sueño, el teatro, el arte y los ingenios más asombrosos. En cambio, el filósofo de aquella Europa católica e imperial opta por la razón y estar despierto a la realidad, si bien no hay que olvidar que lo hace justamente por preservarse del sueño y el engaño que le tientan. Así vemos al metafísico Leibniz encerrando el ser en una

«mónada», la unidad intelectual indivisible, y a Descartes, Spinoza y Pascal aislados en sus respectivos cuartos de trabajo, a resguardo del mundo engañoso y reafirmándose en su burbuja intelectual, para separar al fin la verdad de lo falso.

Un aislamiento que volveremos a ver en un barroco del siglo XX, el escritor Marcel Proust, quien, desengañado también del mundo, se recluirá en su habitación, aislado del polen, el ruido y la luz del día, para retratar con detalle y una sintaxis barroca las apariencias mundanales de la nada y concluir que la vida verdadera, «la única realmente vivida», es la de la literatura, porque rememora y hace existir el tiempo pasado.

En la «cueva de la nada», al final de El criticón de Baltasar Gracián, se ve ahí vagar a antiguos poderosos, ricos y famosos que se creyeron algo y en realidad no son nada, ni valen nada, ni sirven para nada. Son humo: «Cierto que serían

famosos si no fuesen fumosos.» Parecen vivos, porque comen, pero en realidad están muertos, porque si la vida es movimiento, ellos no tienen acción ni obra propia. Solo el valor, el mérito y la industria, arguye el jesuita aragonés, salvan del definitivo anonimato. Los demás quedarán «cubiertos del polvo del eterno olvido». Pero tan llamativo como observar el estado de los que representan la nada es que muchos de ellos se conformen con él y no piensen en cambiarlo.

«No se me da nada de no ser algo», responden impasibles. No quieren nada, sino a sí mismos y con todos «sus gustos y sus gastos». Entonces, resume el observador: «¡mucho hay que decir de esa nada!». Se diría que Gracián imaginó su cueva de la nada como el exacto reverso de la cueva de Montesinos, en la segunda parte de Don Quijote, donde todo es prodigioso y admirable. Escribe Josep Pla: «Toda la educación de la época del Barroco ha consistido en crear un tipo de personas sistemáticamente reticentes a decir la verdad, dispuestas a creer que la mentira es la quintaesencia de la inteligencia humana, a establecer que el mundo falso, vacío, tramposo, pero rutilante, es más eficaz que el mundo verdadero» (Obra completa, XXXVI, p. 344).

Gracián descorre el velo de un mundo nihilista como podría ser también el nuestro. El miedo desemboca en el nihilismo moral, la negación y el olvido de los valores. Hay valores, sí, pero son menos, están desordenados y, sobre todo, aunque los aprendemos, el principal problema es que no nos sentimos comprometidos con ellos y no los ponemos en práctica. Una cosa es conocer el bien y otra obligarse a hacerlo, y esta decisión y el consiguiente esfuerzo por obrar bien es lo que más cuesta. Resulta más cómodo hoy criticar el mal que hacer el bien; pero no por criticar el mal se es más bueno. Nos limitamos, pues, al «legalismo moral»: está permitido hacer todo lo que la ley no prohíbe hacer.

Así, lo inmoral es lo ilegal; la responsabilidad es no ser culpable según la ley y no se puede culpar moralmente a nadie si la ley no le ha declarado culpable. En cualquier caso, y aunque haya pruebas de lo contrario, el culpable es solo presunto culpable. Esta garantía de la presunción de inocencia sería a buen seguro un triunfo de la ética si la ley hubiese ya introducido lo fundamental de aquella. Pero queda aún mucho por recorrer en el campo del derecho, que separa entre lo legal y lo justo, se rige por lo primero y deja en el limbo lo segundo.

Se dice que estamos en una etapa de transición moral, pero este tránsito parece mejor un estado permanente. La convivencia social se hace hoy por hoy posible por la «ley de los tres tercios»: un tercio, por inercia de la costumbre; otro tercio, porque nos favorece más hacer el bien que el mal; y el tercio restante, porque el mal está castigado por la ley y tiene consecuencias penales. Es así que en esta

especie de legalismo moral hoy vigente nos conviene conocer la ley y obedecerla, pero no es necesario insistir en el deber y fomentar el sentido de la obligación moral, porque la costumbre, el interés egoísta y el miedo obran por lo que antes se ocupaba de hacer la conciencia moral, cuando el sujeto se obligaba por sí mismo a cumplir con lo debido.

Los valores morales y el compromiso con ellos no son fáciles de encontrar en nuestra sociedad y menos aún en quienes con la fuerza, el capital o la ideología tienen el poder sobre ella. En el plano popular, el capitalismo ha conseguido crear una sociedad mediática del entretenimiento, a la vez que su envés: una sociedad nihilista del vacío moral, haciendo creer a tantos que nada tiene valor ni utilidad más allá del poder, el dinero o el éxito. Como en el Barroco, nos estamos acostumbrando a vivir entre la distracción y el tedio, entre la acumulación de imágenes y la nada de su contenido, como la cara y la cruz de una misma y extraña cultura.

Un pensamiento compartido por el Barroco es que todo se desvanece hacia la nada: el poder del mundo, el cuerpo, la memoria, los sueños. Nuestro mundo no solo lo piensa así, sino que lo percibe a diario en la misma fuente que nos quiere hacer pensar lo contrario. La otra cara del éxito y el divertimiento es el vacío y lo sabemos. Cuando no se cree en los valores, se acaba creyendo en cualquier cosa. Luego nos arrepentimos de hacerlo, pero volvemos a lo mismo.

No obstante, y como en la cueva de Gracián, ello no parece importarnos mucho mientras continúe nuestra voluntad de ensoñación. Con tal experiencia podríamos sustituir la palabra «amor» por «nihilismo» en uno de los versos de Lope de Vega y decir: «Esto es nihilismo, quien lo probó lo sabe.»

10. IMÁGENES

Cuando Tirso de Molina publica en 1620 su historia de Don Juan, El burlador de Sevilla, otro autor del Barroco, Francis Bacon, un inglés educado en Cambridge y que llegó a canciller, daba a la luz su Novum Organum Scientiarum. En este libro se hace la innovadora propuesta, bastante antes que lo intentara Descartes, de invertir el sistema dogmático del conocimiento por el nuevo método de la explicación científica.

En aquella fecha se cumplían cuatro años de la muerte de Cervantes y de Shakespeare, del cual aún hoy algunos dicen que no fue el autor de las llamadas

«obras de Shakespeare», sino que lo fue el mismo Bacon, dado su conocimiento de la corte, su sabiduría humanista y su buen estilo literario, como acreditan también sus Ensayos (1597), en la senda de los de Montaigne y el primer libro de este género en lengua inglesa.

El planteamiento de Bacon parece muy propio de la visión teatral que el Barroco tenía de la sociedad, así como de la visión actual de la misma, inscrita en el formato «pantalla», y de la estructura narrativa del cine y de las teleseries. Bacon afirma que las principales trabas del conocimiento son los idola, o impedimentos ideológicos y morales arraigados en la mentalidad tradicional.

Estos «ídolos» o prejuicios se dividen en cuatro clases. «Ídolos de la tribu» o prejuicios característicos de la especie humana, como los existentes acerca de las costumbres o de la misma naturaleza. «Ídolos de la caverna» o aquellos que se hace cada individuo en su cueva mental, a consecuencia de factores como la salud, la educación y los

azares de la vida. «Ídolos de la plaza» o lugares comunes nacidos de la vida económica y social, los cuales hacen que las palabras y modos de pensar de esta nos parezcan corresponder a cosas realmente existentes. Finalmente, los «ídolos del teatro» son aquellos escenarios mentales en que la ciencia tradicional ha ido presentando sus mundos ficticios repletos de dogmas y fantasmagorías obstructores del conocimiento.

Tales ídolos o prejuicios parecen tener hoy su correspondiente, tanto para el conocimiento como para la acción y la convivencia humanas. Así, nuestros

«ídolos de la tribu» serían los prejuicios étnicos, nacionales y de género, como el machismo. «Ídolos de la caverna», los que se construyen con el miedo y el

egoísmo de cada uno de nosotros. «Ídolos de la plaza» serían las nociones prefijadas y el pensamiento único que fabrica sobre todo el mercado capitalista y su retórica neoliberal. E «ídolos del teatro», los prejuicios o supuestas verdades que anquilosan la moral y el conocimiento, como el creacionismo –opuesto a la teoría de la evolución–, el antropocentrismo o el determinismo extremo, que no dejan lugar a la libertad y a los nuevos valores. Por todo ello, si superponemos el cuadro actual de los prejuicios al cuadro de los ídolos del tiempo del Barroco según Bacon, podremos apreciar que la diferencia entre la mentalidad de aquella época y la nuestra es de grado o intensidad, pero no tanto de contenido. Aún existen muchos falsos ídolos, y no solo en internet y los campos de la cultura del entretenimiento, sino en la política, la economía y la ciencia, habida cuenta, esto último, del modo de obrar egocéntrico y en busca de la fama por parte de no pocos científicos.

Pero mientras al norte de los Pirineos, en el siglo XVII, crecía el interés por el conocimiento, como denota la obra de Bacon y el subsiguiente empirismo británico, en España sucedía lo contrario: hubo una vuelta atrás en comparación con el interés científico y la madurez filosófica del siglo XVI y su Humanismo.

No obstante, en aquel siglo XVII, y a diferencia de la cultura de otros países septentrionales, hay en la cultura española, con todo su tradicionalismo, un elemento precursor, a nuestro juicio, de lo que se conoce modernamente como

«ética del reconocimiento»: que no basta con tolerar a alguien, sino que hay que respetarlo, cosa que exige una conducta activa de comprensión y admisión de su identidad, cualidades, derechos y

legítimas aspiraciones. Si el conocer no era urgente en la España del Barroco, el reconocer empezaba a ser importante.

Casi igual que hoy, nadie quería ser humillado ni puesto al margen. La imagen y apreciación social eran valores fundamentales. Se explica la obsesión de los plebeyos de cierto nivel por ser tratados de don y doña, el «endonamiento», que sigue teniendo su centro en la Villa y Corte de Madrid. El desprecio, junto con el maltrato alevoso y el crimen, eran, en cambio, el peor de los agravios. Frente a lo cual aparece en la España de aquel tiempo la recuperación, en términos individuales, de la noción medieval del honor, así como la reivindicación de la libertad individual. Se trata de dos de las claves principales del teatro del Siglo de Oro y de su pieza fundamental, La vida es sueño, de Calderón de la Barca. La inquietud por la honorabilidad y la libertad de arbitrio y movimiento personales presuponían además un sentido de la dignidad personal y el sentimiento de vergüenza con el que esta suele estar relacionada.

Es cierto que la facilidad para sentirse ofendido y también para quejarse de las decisiones fuera de la ley, la razón o la propia naturaleza, conducen con frecuencia al brioso varón español hacia la pendiente resbaladiza del despecho, la afrenta y hasta el asesinato. Sin embargo, y aunque no se pueda decir que la vieja moral barroca sea en sí elogiable –la picaresca, la endogamia, los sentimientos de agravio y el orgullo de casta siguen hoy, por desgracia–, la susceptibilidad de sentirse ofendido y de inmediato quejarse no deja de manifestar cierto sentido de lo moral y una sensibilidad que son por sí mismos estimables. Tras el honor y la libertad se amagan la defensa de la dignidad individual y una apertura al reconocimiento de la dignidad del otro. Por ello también están relacionados con estos modos de sentir del Barroco el rechazo de la injusticia, la repulsa de la villanía y la justificación de la desobediencia frente al vasallaje y la tiranía.

El colonialismo «liberal» inglés en América fue intolerante y despreciativo con los nativos, mientras que el colonialismo católico español, autoritario e igualmente explotador, presentaba reparos de conciencia ante los indios, diferenciándose de la masacre generalizada practicada por los ingleses. Pues algunos teólogos y frailes, por ejemplo, fray Bartolomé de las Casas, y algunos conquistadores, como el mismo Hernán Cortés, formados en la escuela salmantina del Derecho de Gentes, recordaban a los colonizadores que a pesar de su desnudez e idolatría los naturales de la Indias no eran salvajes y tenían alma.

Las llamadas Leyes de Burgos, promulgadas por el rey Fernando en 1512, ya se pronunciaron en favor de los derechos indispensables que debían asistir a los colonizados, los cuales tenían que trabajar como súbditos, pero no como esclavos, al servicio de la Corona española. La conquista militar fue considerada legal, pues poseía la autorización del Papa de Roma. Pero ya entonces se vio que no estaba siendo moral. Desde luego no se trataba de un reconocimiento de los indígenas americanos, como tampoco se hacía con judíos, moriscos y gitanos.

Pero vino a significar un primer paso histórico hacia la actual defensa del reconocimiento, que en el contexto español tendría su raíz no en la tolerancia y el liberalismo, sino en el sentido de la dignidad e igualdad natural de los seres humanos, añadido a la moral de fondo de la honorabilidad. Un sentido inherente a la moral tradicional del honor y del deseo espontáneo de libertad del individuo, fuera este noble o plebeyo.

En la moral barroca de ayer y de hoy la preocupación por la imagen, la reputación y el reconocimiento tiene una parte de vanagloria o vana búsqueda de la notoriedad, y otra parte nada más y nada menos que de esperar, lícita y

humanamente, el hacerse valorar y respetar: por lo que uno vale, o piensa que vale, y al menos por la propia dignidad. El Barroco introdujo la cultura social del respeto, o al menos la de la reputación, y esta es otra de sus cosas buenas. Pero tanto el respeto, como su contrario, el desprecio, son conductas culturales y por consiguiente aprendidas.

En el Seiscientos hubo una cultura de la honorabilidad y hoy, no muy diferente de aquella, una cultura de la reputación individual e institucional. Es algo que los humanos aprenden como especie social, porque en la naturaleza humana

«respetar» y «despreciar» no se encuentran de manera innata; son conductas culturales que adquirimos por imitación o de propia voluntad: por aprendizaje, en una palabra. Hay formas de interacción humana que sí pertenecen a nuestra naturaleza y así actuamos desde niños; ser egoísta o altruista, aceptar o rechazar al otro, ajustarse al grupo social o desajustarse con él. Cooperar o agredir. Lo hacen nuestros parientes los simios y muchas otras especies animales. Los llamados «valores» morales y comunitarios, como el honor o la reputación –hoy la propia «imagen personal», protegida por la ley–, son la expresión histórica y social de estos cuadros biológicos del comportamiento, que salen a la luz cada vez que se plantea un

conflicto entre individuos, entre grupos o entre el individuo y el grupo.

Respeto y desprecio son conductas aprendidas y con mucha carga cultural, de modelado y aprendizaje, tanto a través de la historia como de la vida del propio sujeto y de su entorno. Pero ambas conductas no son ni corresponden a

«valores» preexistentes, como, por ejemplo, deja bien claro el cambio producido entre el código de conducta fijado por un renacentista como Baltasar Castiglione en El cortesano, y las maneras, mucho más mundanas y a la vez refinadas, retratadas por el barroco Jean de La Bruyère en sus Caracteres. Hay ahí un progreso en sociabilidad y sentido del mutuo respeto, comparable al que puede observarse antes en «manuales de príncipes» como El príncipe cristiano, del jesuita Pedro de Ribadeneyra; El Concejo, del humanista Fadrique Furió, y más tarde en la obra El discreto, adaptada al panorama de su tiempo, de nuestro barroco Baltasar Gracián. Respeto y desprecio consisten justamente en lo que nos acerca o aleja, respectivamente, de los demás, antes que en la obediencia o quebrantamiento de valores prefijados. «Respetar» es, de raíz, respectare, es decir, «volver a mirar»: mirar con más atención. Lo que es despreciado en cambio ni se mira, no hay «miramiento».

Tanto el sujeto del Barroco como el contemporáneo reaccionan con el respeto y

el reconocimiento básicamente por dos cosas. Como una intuición moral, la de que hay personas y seres por sí, o por su condición y obra, valiosos, esto es, que poseen «dignidad». Y como forma de cumplir con un patrón cultural y educativo, el de la «considerabilidad» de la persona o del ser de que se trate.

Actuar de modo considerado con las personas y demás seres vivos es quizás la más alta expresión de un individuo que es o aspira a ser civilizado. Ambas cosas son aprendidas; en el Seiscientos se aprendió de un modo, hoy de otro. Quien desprecia no aprendió a ser considerado ni a sentir la dignidad. Esta enseñanza se halla en muchos dramas del Barroco. No todos sus personajes son

«considerados», pero todos sin excepción quieren ser tratados con consideración.

De los personajes del teatro barroco se deduce que la moral existe y que importa.

Igual que hoy, nadie quiere ser rechazado ni humillado, traicionado ni engañado, chantajeado ni robado, culpado sin motivo ni silenciado sin razón, tachado de tonto ni tenido por detestable, que le confundan con otro ni que difamen a su madre... El Barroco, con su código, en una palabra, del honor, recuerda que la moral importa, como hacemos en la actualidad al defender el valor del reconocimiento y las reglas del respeto.

Sin embargo, los valores del respeto y el reconocimiento, como aquel del honor, son, en tiempos de internet y de las redes sociales, muchísimo más difíciles de observar y transmitir que el honor en los añejos tiempos del Barroco. Si entonces el buen nombre dependía de la opinión de unos pocos, los cortesanos y los eclesiásticos, hoy está a merced de una mayoría anónima e intemperante que dicta lo que se puede decir y lo que no; o a quien hay que seguir, o bien a quién se debe llevar a la picota, por machista o por feminista, fascista o comunista, racista o antisistema, islamista o infiel. Hoy en día, cualquiera puede ser el

«reaccionario» o el «subversivo» de otro. De pronto uno o una son forzados a verse a sí mismos como un «colonialista blanco» o una «nacionalista xenófoba», un «homófobo» o una «supremacista». Así, quien más y quien menos se siente hoy ofendido, y si no es así, parece que se busquen razones para sentirse ofendido.

El hecho es que de lo «políticamente correcto» –nada malo en sí mismo, si se trata del lenguaje del respeto– se ha pasado, por un incremento del individualismo y la ansiedad, al barroquismo de lo «políticamente despierto» (el movimiento woke): una hipercorrección en el lenguaje y los usos cotidianos que extrema la defensa de la identidad como una elección personal e incontestable.

Ello pone al individuo en un estado de alerta constante ante aquel que no habla ni hace igual que nosotros y al que se le toma, pues, como un extraño y como un

potencial o real agresor. Las consecuencias de esta nueva suspicacia puritana de la identidad son a veces fatales, pues a raíz de unas sospechas o de una acusación difundidas por la red digital alguien puede verse perseguido, permanecer marginado durante toda su vida o acabar injustamente en prisión.

Hubo en el siglo XVII español una «moral de corte», aunque de la nobleza terrateniente, poco curtida, a diferencia de la nobleza cortesana, con sus códigos de conducta y modales de cortesía, más

propios de las cortes de Francia, Italia y el sur de Alemania. Para la moral cortesana, cada uno, si quiere conservar el cargo o prosperar en él, debe limitarse a lo que es de su condición e incumbencia, aprendiendo por ejemplo a simular y disimular, y siempre a autocontenerse. En la competición con el adversario, en la búsqueda de alianzas y en la carrera por ganarse la confianza del señor o del rey, el cortesano y también el hidalgo con pretensiones debían cuidar su imagen y no excederse en lo que los demás esperaban de ella. Ya fue así hacia el final de la Edad Media, pero perduraban todavía los modos espontáneos y brutales de la añeja nobleza medieval y en Castilla, sobre todo, la moral de costumbres de la sociedad campesina.

Con el Barroco y las modernas monarquías absolutas, interesadas por asegurarse una corte, una administración y un grupo de cuasi funcionarios del arte y la literatura como puntales a su alrededor, la presentación, pues, de la persona, se convierte en un ritual que saber interpretar y obedecer, so pena de verse desplazado o expulsado del escenario social. El teatro se extiende en el Siglo de Oro más allá de su enclave natural para pasar a ser el incentivo y la expresión de toda una sociedad. La «puesta en escena» de nuestra persona y papeles tiene una de sus mejores muestras en el cuadro Las Meninas de Velázquez: es una mise-en-scène en la que figuran todos los que deben aparecer y en su respectivo papel, del perro de compañía a los monarcas, los únicos, como refleja el espejo, que contemplan dicha escena, incluido el propio pintor.

En esta nueva Edad Barroca de hoy ocurre algo muy parecido. En las llamadas

«redes sociales» la conducta insociable está tolerada, y hasta se disfruta; pero también es rechazada y daña al mismo individuo que así se comporta. Y ello tanto en las redes digitales como en la vida presencial, por ejemplo, en la empresa, la administración, la política, el ámbito universitario, la Iglesia católica o en la escalada de la fama dentro del mundo del arte y del espectáculo. Es la forma posmoderna y digital de actuar, ahora cuando se quiere triunfar en sociedad, como el joven simio y su concienzudo grooming al jefe de la manada:

cuanto más sepa rascar y desparasitar la espalda de este, mejores expectativas de protección y alimento obtendrá frente al resto del grupo.

Es evidente que asistimos, favorecida por la tecnología digital, a una nueva vigencia del modo teatralizado de conducta, con sus hitos y sus ritos, a menos que no se haya de obtener nada a cambio por

contenerse en las formas de comportarse. En situaciones de riesgo de pérdida de recursos, empleo o rango, como durante una crisis económica o un conflicto social, el sujeto, por su propio interés, reforzará su ritual de presentación ante los demás y de congraciarse con ellos, hasta rozar una indisimulada hipocresía. La franqueza y la sinceridad parecen valores de otros tiempos. En el nuestro hay que manejarse como mercaderes de la moralidad, aparentando competencia y seriedad para salir airosos, como «actuantes disciplinados» –en expresión del sociólogo Erving Goffman–, de una entrevista, una presentación o una reunión de equipo.

Además, como cada vez la interacción humana es menos presencial y se precisa hablar muy poco, nuestro papel como actores resulta más fácil y soportable.

Por lo demás, la pureza absoluta ha cambiado de significado respecto de la de religión y sangre en el siglo del Barroco, pero no la idea y el afán de muchos de ponerse a la defensiva por ella. La autoridad, en el siglo XVII, de unos pocos, los inquisidores, ha pasado a ser ejercida por una nebulosa de desconocidos igualmente inquisitorial y de los que esperamos, ansiosos, su mirada aprobatoria.

En el Barroco hubo también maledicentes anónimos y censores ocultos, pero del honor y la reputación se dudaba menos y duraban más. En este sentido la moral contemporánea tiene más de que lamentarse que la de aquella pobre, revuelta y pesimista época del Seiscientos español.

La moral barroca no es una moral de la vida, pero tampoco de la muerte. No es una moral de la libertad radical ni de la ciega servidumbre; de la razón ni de la irracionalidad. La singularidad de la crisis del siglo XVII, y hoy las insospechadas guerras y tensiones del siglo XXI, con el vacío social característico de ambos períodos, hacen que al individuo le sea difícil el poder escoger y quedarse en un modo u otro de ser y de obrar. En épocas más tranquilas y seguras se ha podido escoger «entre Atenas y Esparta», pero eso tampoco ha sido posible en un tiempo barroco como el nuestro, instalado en la inseguridad y la incertidumbre.

El sujeto de este tiempo es comparable a un punto de una de las figuras barrocas preferidas: la espiral. En el centro de esta línea enroscada se encuentran juntas la

oscuridad y la luz. En un punto que se aleja de este centro, y a la vez que mira atónito y ansioso hacia él, se halla el individuo, impelido

constantemente a debatirse entre la luz y las sombras, la ilusión y la nada. Lope de Vega nos lo describe con su maestría de siempre:

Ir y quedarse, y con quedar partirse,

partir sin alma, e ir con alma ajena,

oír la dulce voz de una sirena

y no poder del árbol desasirse;

arder como la vela y consumirse,

haciendo torres sobre tierna arena;

caer de un cielo, y ser demonio en pena,

y de serlo jamás arrepentirse;

hablar entre las mudas soledades;

pedir prestada sobre fe paciencia,

y lo que es temporal llamar eterno;

creer sospechas y negar verdades,

es lo que llaman en el mundo ausencia,

fuego en el alma, y en la vida infierno.

BIBLIOGRAFÍA

ABELLÁN, J. L., Historia crítica del pensamiento español, Madrid, Espasa, 1984.

ALVAR, A., Felipe IV, el Grande, Madrid, Esfera de los Libros, 2018.

ARANGUREN, J.-L. L., «La moral de Gracián», Obras completas, vol. VI, Madrid, Trotta, 1997.

ARGAN, G. C., Renacimiento y Barroco. II: De Miguel Ángel a Tiépolo, Madrid, Akal, 1988.

BARGHAHN, B., Age of Gold, Age of Iron. Renaissance Spain and Symbols of Monarchy, Nueva York, University Press of America, 1985.

BATLLORI, M., Baltasar Gracián i el Barroc, Valencia, Tres i Quatre,

1996.

BILBENY, N., La revolución en la ética. Hábitos y creencias en la sociedad digital, Barcelona, Anagrama, 1997.

—, Ética para la vida, Barcelona, Península, 2003.

—, Ética, Barcelona, Ariel, 2012.

—, y SOLÉ, E., ¿Un mundo mejor? Balance moral desde la Guerra Fría hasta hoy, Barcelona, Icaria, 2017.

BLÜHER, K.-A., Séneca en España, Madrid, Gredos, 1983.

BLUNT, A., Borromini, Madrid, Alianza, 2005.

CALVO SERRALLER, F., La teoría de la pintura del Siglo de Oro, Madrid, Cátedra, 1991.

CARPENTIER, A., Ensayos selectos, Madrid, Corregidor, 2003.

—, Concierto Barroco, Madrid, Alianza, 2022.

CASCARDI, A., The Limits of Illusion: A Critical Study of Calderón, Londres, Cambridge University Press, 1984.

—, Cervantes, Literature, and the Discourse of Politics, Toronto, University of Toronto Press, 2012.

CASTRO, A., De la Edad conflictiva, Madrid, Taurus, 1972.

CHIAMPI, I., Barroco y Modernidad, México, FCE, 2000.

CHRISTIAN, L. G., Theatrum Mundi. The History of an Idea, Boston, Garland, 1987.

CLARK, K., Civilización, Madrid, Alianza, 1979.

D'ORS, E., Teoría de los estilos, Madrid, Aguilar, 1945.

—, El arte de Goya, Madrid, Aguilar, 1946.

—, «Lo Clásico y lo Barroco», en La Ciencia de la Cultura, Madrid, Rialp, 1964.

—, Lo barroco, Madrid, Tecnos, 2002.

DE BROCÀ, S., Cultura i pensament en l'època del Barroc, Santa

Coloma de Queralt, Obrador Edèndum, 2017.

DE RIQUER, M., y VALVERDE, J. M., Historia de la literatura universal, Barcelona, Planeta, 1971.

DEBORD, G., La sociedad del espectáculo, Valencia, Pre-Textos, 2008.

DELEUZE, G., El pliegue. Leibniz y el Barroco, Barcelona, Paidós, 1989.

DESCARTES, R., Du monde, en Œuvres philosophiques, I, París, Bordas, 1988.

DÍAZ PLAJA, G., El espíritu del Barroco, Madrid, Crítica, 1983.

DOMÍNGUEZ ORTIZ, A., Crisis y decadencia en la España de los Austrias, Barcelona, Ariel, 1973.

ELIAS, N., La sociedad cortesana, México, FCE, 1996.

ELLIOTT, J. H., «Self-perception and decline in Seventeenth Century Spain», Past & Present, 74, pp. 41-61, 1977.

—, La España imperial (1469-1716), Barcelona, Vicens Vives, 2012.

FANTON d'ANTON, J.-P., L'horreur du vide, París, CNRS, 1978.

GOFFMAN, E., La presentación de la persona en la vida cotidiana, Buenos Aires, Amorrortu, 1997.

GRANDE, M., De Cervantes a Calderón. Claves filosóficas del Barroco español, Madrid, Dykinson, 2012.

HARRINGTON, T. S., Living' la vida barroca. American Culture in an Age of Imperial Orthodoxies, Valencia, Publicaciones de la Universidad de Valencia, 2014.

HATZFELD, H., Estudios sobre el Barroco, Madrid, Gredos, 1973.

HAUSER, A., Historia social de la Literatura y del Arte, Barcelona, De Bolsillo, 2016.

HEDGES, C., Empire of Illusion: The End of Literacy and the Triumph of Spectacle, Nueva York, Nation Books, 2009.

HIDALGO-SERNA, E., El pensamiento ingenioso en Baltasar Gracián, Barcelona, Anthropos, 1993.

HONNETH, A., Crítica del agravio moral. Patologías de la sociedad contemporánea, México, FCE, 2010.

HÖPF, H., Jesuit Political Thought: The Society of Jesus and the State, 1540-1630, Londres, Cambridge University Press, 2004.

KAMEN, H., La España imperial, Madrid, Anaya, 1991.

—, Una sociedad conflictiva: España, 1469-1714, Barcelona, De Bolsillo, 1996.

LEVY, E., y MILLS, K., Lexikon of the Hispanic Baroque, Texas, University of

Texas Press, 2014.

LEZAMA LIMA, J., «La curiosidad barroca», en Confluencias. Selección de ensayos, La Habana, Letras Cubanas, 1988.

—, La expresión americana, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.

—, Paradiso, Madrid, Alianza, 2011.

LIPOVETSKY, G., La era del vacío. Ensayo sobre el individualismo contemporáneo, Barcelona, Anagrama, 2006.

—, Gustar y emocionar. Ensayo sobre la sociedad de la seducción, Barcelona, Anagrama, 2020.

LISÓN TOLOSANA, C., La imagen del Rey, Madrid, Espasa, 1991.

MARAVALL, J. A., La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica, Barcelona, Ariel, 2012.

—, Teatro y literatura en la sociedad barroca, Barcelona, Crítica, 1990.

MCINTYRE, A., Tras la virtud, Barcelona, Planeta, 2013.

NUSSBAUM, M., La monarquía del miedo. Una mirada filosófica a la crisis política actual, Barcelona, Paidós, 2019.

OROZCO, E., El teatro y la teatralidad del Barroco, Barcelona, Planeta, 1969.

—, Introducción al Barroco. Ensayos inéditos, Granada, Ediciones de

la Universidad de Granada, 2009.

PARKINSON, L., y KAUP, M., Baroque New Worlds. Representation, Transculturation, Counterconquest, Durham, Duke University Press, 2010.

PELEGRÍN, B., Éthique et esthétique du Baroque. L'espace jésuitique de B.

Gracián, Arles, H. Nyssen, 1985.

PÉREZ-MAGALLÓN, J., Calderón. Icono cultural, Madrid, Cátedra, 2010.

RICO, F., Historia y crítica de la literatura española, Barcelona, Crítica, 1982.

ROBBINS, J., Arts of Perception: The Epistemological Mentality of the Spanish Baroque, 1580-1720, Londres, Routledge, 2007.

RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F., Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680), Madrid, Cátedra, 2002.

RUBERT DE VENTÓS, X., El laberinto de la hispanidad, Barcelona, Anagrama, 1999.

SARDUY, S., Barroco, Buenos Aires, Sudamericana, 1974.

—, Ensayos generales sobre el Barroco, Buenos Aires, Sudamericana, 1987.

—, El Barroco y el Neobarroco, México, Cuadernos de Plata, 2011.

SCHOPENHAUER, A., El arte de hacerse respetar, Madrid, Alianza, 2007.

TAYLOR, C., A Secular Age, Cambridge, Harvard University Press, 2007.

TRÍAS, E., La edad del espíritu, Barcelona, Planeta, 1999.

UNAMUNO, M., En torno al casticismo, Madrid, Espasa-Calpe, 1957.

VALBUENA PRAT, A., Historia de la literatura española, Barcelona, Gustavo Gili, 1968.

VALVERDE, J. M., El Barroco. Una interpretación de conjunto,

Barcelona, Montesinos, 1988.

VIVES-FERRÁNDIZ, L., Vanitas. Retórica visual de la mirada, Madrid, Encuentro, 2011.

WÖLFFLIN, H., Renacimiento y Barroco, Barcelona, Paidós, 1991.

YNDURÁIN, D., Estudios sobre Renacimiento y Barroco, Madrid, Cátedra, 2006.

Edición en formato digital: agosto de 2022

© imagen de cubierta, nito. Diseño Eva Mutter

© Norbert Bilbeny, 2022

© EDITORIAL ANAGRAMA, S.A., 2022

Pau Claris 172, Principal 2ª

08037 Barcelona

ISBN: 978-84-339-4294-4

Composición digital: www.acatia.es

anagrama@anagrama-ed.es

www.anagrama-ed.es

Document Outline

- Cover Page
- Portada
- I. Un presente barroco
- II. Moral del barroco
- 1. Hispania barroca
- 2. El mundo como teatro
- 3. La moral cortesana
- 4. Quevedo o el sueño de la vida
- 5. Calderón: el gran teatro del mundo
- 6. Gracián en la cueva de la nada
- 7. Decidir en la incertidumbre
- 8. Una moral de extremos
- 9. El propósito barroco
- III. Nueva edad barroca
- 1. Intereses
- 2. Individualismo
- 3. Soledad
- 4. Presentismo
- 5. Ansiedad
- 6. Ensoñación
- 7. Ilusionismo
- 8. Miedo
- 9. La nada
- 10. Imágenes
- Bibliografía
- Créditos